DIE CHRISTLICHE KUNST

ZWANZIGSTER JAHRGANG 1923/1924

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSCHRIFT

FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR DAS GESAMTE KUNSTLEBEN

ZWANZIGSTER JAHRGANG 1923/1924

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST GMBH

MÜNCHEN

INHALT DES ZWANZIGSTEN JAHRGANGES

(Die kleinen Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der »Beilage«)
Abkürzungen hinter den Künstlernamen: Arch. = Architekt; Bildh. = Bildhauer; M. = Maler; Glm. = Glasmaler; Goldschm. = Goldschmied.

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE AUFSÄTZE

Seite

Blum-Ehrhard, Anna, Burghausen 14, 21
— Von Gemünden bis Aschaffenburg ... 146, 163
Dombart, Dr. Th., Das Semanterium, die frühchristliche Holzglocke 51, 77
Doering, Dr. O., Zwei Wettbewerbe für neue Kirchen in Augsburg 121
Fastlinger, K., Ein frühmittelalterliches Elfenbeinkästchen 81
Hoffmann, Dr. Richard, Bildhauer Karl Baur 41
Jakobs, P., Dr. Romanus O. S. B., Gedanken über moderne und religiöse Kunst 157
Kreitmaier, Josef S. J., Br. Reinhold Teutenberg, O. S. B. 105
Lill, Dr. Georg, Valentin Kraus zu seinem 51. Geburtstag 137
Momme-Nissen, Benedikt O. P., Dem Andenken Paul Beckerts 65
Oidtmann, Dr. Heinrich, Glasgemälde in der Zisterzienserkirche zu Bottenbroich 8
Riedl, Richard, Plastische Arbeiten aus Österreich 153
Staudhamer, S., Neue Werke von Heinrich Wadere 25
Zils, W., Walter Sebastian Resch 1
— Neue Werke von Balthasar Schmitt 73

II. BERICHTE ÜBER AUSSTELLUNGEN (vgl. auch IV.)

Baden-Baden, Kunsausstellung 1924 53
Berlin, Große Kunstausstellung 9
Dresden, Ausstellung für religiöse Kunst der Gegenwart 57
Köln, Die große Düsseldorfer Kunstausstellung 60
München, Jubiläumsausstellung im Kunstverein 39
— Frühjahrsausstellung der Secession 40
Potsdam, Knnstsommer 1923 13

III. KLEINERE AUFSÄTZE

Dauffenbach, Wilhelm, Das Kreuzesfenster von W. Remmes 2
Dell'Antonio, Cyrillo, Holz oder Kunstmasse? 37
Doering, Dr. O., Aus der bayerischen Denkmalpflege 74
— Der Tiroler Künstler Hugo Grimm 21
— Restaurierung der Kirche in Allershausen 20
— Zeichnerische Aufnahmen bayerischer Kunstdenkmäler 30
— Eine Radierung von Ed. Stritt 31
— Neue religiöse Werke 45
Doering, Dr. O., Ein neues Altarwerk von Balthasar Schmitt 78
— Neue Werke von Augustin Pacher 54
— Josef Gangels Kriegerdenkmal in Görisried 61
— Neue Werke von Angelo Negreti 61
— Wilhelm Steinhausen † 112
Fitger, Arthur, Schale und Kern 50
Gedanken über christliche Kunst 38
Herbert, M., Rembrandt — Zwei Schattenrisse 40, 134
Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Ein Bild in der Kirche zu Zwiefalten 63
Krings, Baurat, Alexander Iven zum 70. Geburtstage 104
Mayer, Dr. H., Bayerische Kunst in der Pfalz 41
Ritz, Dr. Joseph M., Bildhauer Hans Leitherer 29
Staudhamer, S., 25% für Vermittlung 21
— Vesperbild als Kriegsgedenkzeichen 152
Stegmaier, Pfarrer, Kreuzweg in Brustbildern 25
Welti, Albert, Erkenntnisse 80
Wörndle, Heinrich von, Ecce homo, ein wiedergefundenes Tafelbild Führichs 31

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN, KUNSTVEREINEN UND MUSEEN

Berlin, Ausstellung des Kreises katholischer Künstler 7
— Staatliche Kunstbibliothek 62
Dresden, Ausstellung für religiöse Kunst ... 63
Frankfurt a. O., Die neue Kunsthalle 7
Graz, Eine Barockausstellung 42
Köln, Neuordnung des Wallraf-Museums 19
— Wiedereröffnung des Museums für christliche Kunst 20
— Das Wallraf-Richartz-Museum 27
— Erzbischöfliches Diözesanmuseum 51
München, Tagung für christliche Kunst 6
— Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst E. V. 64
— Der Albrecht-Dürer-Verein 27
— Ständige Ausstellung der Münchner Künstlergenossenschaft 43
— Kunstausstellung im Glaspalast 1924 51
— Ständige Ausstellung der Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b. H. 5, 63
Münster i. W., Tagung für christliche Kunst 18
— Ausstellung für christliche Baukunst und Devotionalien 77
Paderborn, Museumsverein und Diözesanmuseum 6
Würzburg, XX. Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst E. V. 32

V. KÜNSTLER. WETTBEWERBE

Seite

Augsburg, Wettbewerbergebnisse für zwei neue Kirchen 121
Berlin, Wettbewerb des St. Laurentius-Verein für die Errichtung eines Hochaltares in der St. Laurentiuskirche (Moabit) 6

VI. MITTEILUNGEN ÜBER SONSTIGES KUNSTSCHAFFEN

Blocherer, Karl und Lohr, Otto jun., Glm... 11
Böhm, Dominikus und Weber, Martin M. J., Arch.......... 42
Bömmel, Franz Xaver, Arch.......... 51
Burger, K., Professor, Bildh. 6
Diemke, Albert, M. 34
Frey, Hans, Bildh. 43
Gedenktafel für den Konservator Monsignore Dr. Johann Graus 42
Geier, Jos., Kunstschm.. 7
Guntermann, Franz, Bildh. 6
Hellweg, Bildh. 6
Hertel, A., Bildh. (Köln) 19
Hoser, Franz, Bildh. 19
Kaiser, Willi, Die Ausmalung der Pfarrkirche von Zeiserthofen durch Karl Sonner 56
Kapelle der Staatserziehungsanstalten in Würzburg 62
Kirchenbauten, Verschiedene 6
Kirchenerweiterung in Rieden (Bez. Koblenz) 19
Kirchenerweiterung in St. Johann (Kr. Mayen) 19
Kottenheim, Kriegergedächtniskapelle 20
Kriegsgedenkzeichen in Friesheim (Kr. Euskirchen 19
Kriegsgedächtniskapelle in Mondorf a. Rh... 19
Kurz-Turn, Goldenstein, M. 11
Menser, Dr. Karl, Bildh. 51
München, Lehrerwechsel an der Akademie für bildende Künste 27
Oidtmann, Dr. Linnich, Glsm. 6
Pfister, August, M. 57, 77
Rückert, Otto, Prof., M. 6
Wahrzeichen, Das, des katholischen Frauenbundes in Weilheim 62

VII. PERSONALNOTIZEN

Bachlehner, Jos., Bildh. u. M. † 7
Bendix, Dr. jur., Ludwig, Domdekan † 20
Bornewasser, Dr., Bischof von Trier 6
Diemke, Albert, M. 28
Endres, Dr. J. A., Hochschulprofessor † 27
Frische, Rudolf, M. † 43
Hecker, Peter, M. 34
Heilmaier, Ludwig 20
Huch und Grefges, Arch. 34
Irsch, Nikolaus, Leiter des Diözesanmuseums in Trier 51
Leitschuh, Franz Friedrich, Prof. † 51
Remmes, Wilhelm, M. 51
Roeber, Fritz, Prof., M. 51
Seib, Wilhelm, Prof., Bildh. † 43
Spitzer, Dr. Hugo, Prof. 42
Steinhausen, Wilhelm, M. † 20
Windelschmidt, Heinrich, M. 63

VIII. BESPROCHENE BÜCHER

Berliner, Rudolf und Borchardt, Paul, Silberschmiedearbeiten aus Kurdistan 34

Seite

Burger, Dr. Fritz, Handbuch der Kunstwissenschaften 63
Deutscher Museumsbund, Die Kunstmuseen und das deutsche Volk 35
Doering, Dr. O., Ludwig Eberle 131
— Glaube und Kunst 28
Endres, Dr. Josef Ant., Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis 52
Fränkischer Heimatkalender für das Jahr 1924 12
Goeler von Ravensburg, Grundriß der Kunstgeschichte 28
Graf, Franz, Die Papierkrippe in Wort und Bild 8
Hoffmann, Richard, Bayerische Altarbaukunst 11
Jahresmappe 1924 51
Jakobi, Dr. Franz, Die deutsche Buchmalerei in ihren stilistischen Entwicklungsphasen 12
Kämpf, Friedrich, Das Freiburger Münster, seine Bau- und Kunstpflege 8
Kriegergräber im Felde und daheim 64
Kunst dem Volke: Die Münster von Ulm, Freiburg und Straßburg 4
— Georg Busch 25
— Leo Samberger 17
Kunst in Holland 44
Lehrs, Max, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, von Ludwig Richter 60
Levering, Gustav, Porzellanmalerei 44
Lübbecke, Friedrich, Die Plastik des deutschen Mittelalters 57
Mayer, August L., El Greco 12
Oberchristl, Florian, Der gotische Flügelaltar zu Kefermarkt 28
Österreichische Kunstbücher 36
Pelka, Dr. Otto, Elfenbein 43
Popp, Prof. Dr. Jos., Der kunstwissenschaftliche Unterricht, insbes. auf den Hoch- und Kunstschulen 34
Prausnitz, Dr. G., Die Ereignisse am See Genezareth in den Miniaturen von Handschriften und auf älteren Bildwerken 51
Preuß, Dr. Hans, Prof., Dürer, Michelangelo, Rembrandt 60
Scheuber, Dr. Jos., Der Kreuzweg unseres Herrn in der Kunst 8
Schmid, P. Paschalis, Matthäus Schiestl, Bilder des Meisters mit Verslein 52
Schmoll, Friedrich, Die heilige Elisabeth in der bildenden Kunst des 13. bis 16. Jahrhunderts 58
Schumacher, Fritz, Prof., Die Kleinwohnung 44
Schubring, Dr. Paul, Die italienische Plastik des Quattrocento 63
Stiehl, Prof., Der Backsteinbau und seine Wirkung in der Landschaft 34
Tietze, Hans, Prof., Eine Bibliothek der Kunstgeschichte 59
Vittur, Dr. Alois, Enneberg in Geschichte und Sage 64
Weismantel, Leo, Rudolf Schiestl 35
Zauner, Dr. Franz Paul, Oberammergau und Umgebung 36

IX. VERSCHIEDENES

Mitgliederbeitrag 1924 21
Urteil aus der Südsee 58
Vom Restaurieren 63
Vom Restaurieren der Gemälde 114

B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

Seite

Emonds-Alt, M., Heilige Familie III
Huber-Sulzemoos, H., Maienkönigin V
Kraus, V., Pietà in der Ottokirche zu Bamberg VIII
— Vom Kreuzweg in der Josephskirche zu Würzburg IX
Schiestl, M., Ruhe auf der Flucht I
Schleibner, Kaspar, Christi Geißelung VII
— Christi Dornenkrönung X
Schmitt, Balth., Retabel des St. Josephsaltars der katholischen Pfarrkirche in Schweinfurt IV
Schuhmacher, Ph., Madonna mit Kindern ... VI
Wadere, Heinrich, Kreuzigungsgruppe in São Paolo II

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

Seite

Baur, Karl, Madonna vom Kriegerdenkmal in Gundremmingen . . . 41
— Elisabeth 42
— Zacharias 43
— Hochaltar in St. Willibald in Nürnberg 44
— Figuren davon 45
— Hl. Antonius in der Kirche zu Pfersee 46
— Hl. Joseph 47
— Kanzel in Pfersee 48
— Fünf Reliefs davon . 49, 50, 51, 52, 53
— Stifteraltar im Kreszentiaheim zu Altötting 54
— Erste Kreuzwegstation 55
— Hl. Franziskus 56
— Christus am Ölberg 57
— Apokalyptischer Reiter 58
— Mariä Schutzmantel 59
— Kriegerdenkmal 60
— Pietà 61
— Der Schmerzensmann 62
Beckert, Paul, Musik 65
— Kardinal Hartmann 66
— Moltke 67
— Maler Joh. Friedrich Hoff sen. . 68
— Ludwig III. von Bayern 69
— Das Opfer des Melchisedek . . . 70
— Herz Jesu 71
— Kriegsgedächtnistafel 73
— Vom Josephsaltar der katholischen Kirche in Schweinfurt 74, 75
— Hl. Joseph mit Heiligen, Altarbild 76
— Vesperbild 79
Beringer Oskar, und **Ruppert**, Kaspar, Tragstange für den katholischen Frauenbund Weilheim . 46 47
Borchert, A. G., Knabenbildnis . . . 80
Dell'Antonio, Zeichnung zum Aufsatz: Holz oder Kunstmasse? 87
Diemke, Albert, Weihnachtsfeier im Felde 101
— Verwundet 102
— Presbyterium der Immakulatakirche in Vohwinkel 103
— Violette Kasel und weiße Stola 104
Dombart, Dr. Th., Drei Zeichnungen zum Aufsatz: Das Semanterium . 63
Entwürfe zu den Wettbewerben für neue Kirchen in Augsburg 121—136, 45
Führich, Joseph v., Ecce homo, Bleistiftzeichnung und Ölbild 83
Glasfenster in Bottenbroich 17
— Details aus obigen Fenstern . . 18, 19
Grath, Anton, Bundeshalle 158
— St. Michael 161
Grimm, Hugo, Hausgarten 20
— Quelle 21
— Tiroler Innenraum 22
— Tiroler Bauernhaus 23
— Sturm 23
— Der Weihnächtsbusch 24
Hagler, Hubert, Vor der Burg in Burghausen 14
Hagler, Hubert, Auf der Burg in Burghausen 15
— Aus Burghausen 16
— Von der Burg in Burghausen . . 17
— Straßen in Burghausen . . . 18, 19
— Blick auf die Pfarrkirche in Burghausen 20
— Von der Burg in Burghausen . . 22
— Hauptplatz in Burghausen 23
Illustrationen zu dem kunsthistorischen Aufsatz von K. Fastlinger: Ein frühmittelalterliches Beinkästchen im Eskorial und die langobardische Elfenbeinkunst . . . 82—89
Kaan, Arthur, Kruzifixus 154
— Pietà 157
— Beim Ave Maria-Läuten 160
Kraus, Valentin, Grabdenkmal für Erzbischof Dr. Joseph v. Schork . 137
— Mutter Gottes 138
— Hl. Jakobus Maj. 139
— Grabdenkmal Ludwig Jung . . . 140
— Rettungswesen und Feuerlöschwesen (Relief am Grabdenkmal) 141
— Kriegerdenkmal in Laufen a. d. S. 142
— Hl. Georg, Altarentwurf . . . 143, 144
— Jesus am Ölberg 145
— Epitaph für Graf-Bochholz -Asseburg 146
— Kriegerdenkmal in Unterpleichfeld 147
— Grabdenkmäler 148, 149
— Altarschrein in der Pfarrkirche zu Rimpar 150
— Altar für die Pfarrkirche zu Rimpar 151
— Vesperbild 152
— Mutter Gottes 58
— Kriegsgedächtniskapelle, Entwürfe zu einer 54, 55
— Denkmal für Kriegergräber . . . 56
— Gedenktafel 57
Leitherer, Kruzifixus 29
— Grabdenkmal 80
— Anzeigetafel 80
— Die Schwester des Künstlers . . 81
— Hl. Ludwig 82
Meyer, Oskar, Betendes Kind . . . 120
Mühlbacher, J., David 162
— Hl. Blasius 163
Philipp, Karl, Madonna mit Kind . 155
— Adalbert Stifter-Denkmal 159
Resch, Walter Sebastian, Hl. Georg 1
— Porträtbüste Fr. Vorbeck 2
— Christusstudie 2
— Hl. Georg 3
— Des Künstlers Mutter 4
— Plastischer Portalschmuck 5
— Hl. Joseph 6
— Herz Jesu 7
— Pelikangruppe 8
— Herz Jesu in der Kirche der vereinigten Hospizien in Trier . . . 9
— Der Hl. Jakobus und der Hl. Modoaldus (Entwürfe) 10
Resch, W. S., Der Hl. Jakobus und der Hl. Modoaldus (Ausführung) . . . 11
— Kriegsgedenktafel (Skizze) . . . 12
— Zwei Entwürfe von Kriegerdenkmälern 13
— Kriegsgedächtnisrelief für Eichstätt 14
— Kruzifixus (Bronze) 15
— Grabmal Friedrich Reiner 16
Rückert, Otto, Christus, Sonne des Frankenlandes 166
— Entwurf zu einem Kriegsgedächtnisbild für Mosaik 166
— Entwurf zur Ausmalung der Antoniuskirche in Pirmasens 167
— Christus als Weltenrichter 168
— Das Weltgericht 168
Six, Michael, Kriegsfürsorgemedaille 153
— Die Säerin 156
Teutenberg, Br. Reinhold O. S. B., Orans 105
— St. Benedikt (Kopfrelief) 106
— Derselbe (Bronzestatuette) . . . 107
— Anbetung der Hirten 108
— Bischof Michael Felix Korum . . 109
— Der reiche Fischfang 110
— Hl. Hubert 110
— Reliquiar des Hl. Ludger 111
— Entwurf zu einer Retabel 112
— Grabdenkmal 113
— Der gute Hirte 114
— Hirtenstab für Abt Raphael Molitor in Gerlove bei Koesfeld . . . 115
Wadere, Heinrich, Kreuzigungsgruppe 25
— Adam und Eva 26
— Kriegerdenkmal in Zweibrücken in der Pfalz 26
— Pietà 27
— Ora (Pfeilerreliefs) 28
— Labora 29
— Monumentalgruppe für ein Heldengrab 30
— Relief für das Grabdenkmal eines Chirurgen und Kinderfreundes . 31
— Vier Dekorationen an einem Verwaltungsgebäude in Mannheim . 32
— Grabdenkmal Schneider 33
— Familiengrab 34
— Phantasie 34
— Brunnen 35
— Ehrengabe (Bronzestatuette) . . 36
— Entwurf zu einem Erinnerungsdenkmal an den Weltkrieg . . . 37
— Viehzucht 38
— Kriegerdenkmal in Freising . . . 39
— Die Heiligen Benedikt, Joseph und Johannes B. 40
Wolf, Andreas, Hl. Sebastian, Gemälde vor und nach der Restaurierung 118, 119
Zanchi, Jesu Abschied von seiner Mutter, Gemälde vor und nach der Restaurierung 116, 117

Matth. Schiestl p. 3123 Ges. f. christl. Kunst GmbH, München

Consurgens accepit Joseph puerum et matrem ejus nocte est secessit in Aegyptum

WALTER SEBASTIAN RESCH HL. GEORG
Majolika (1918)

WALTER SEBASTIAN RESCH

Von W. ZILS-MÜNCHEN

(Abb. S. 1—16)

Motto: »Die Kunst ist ein inneres Erlebnis, ausgedrückt durch Formen der Natur oder den Zeitgenossen vermittelt durch natürliche Ausdrucksmöglichkeiten.«
W. S. Resch, Kriegstagebuch 1914—19.

Der Bildhauer W. S. Resch, dessen Schaffen die Abbildungen dieses Heftes illustrieren mögen, hat in den Jahren des Krieges in Tagebuchform Randbemerkungen zu den Fragen der verschiedensten Disziplinen des menschlichen Denkens niedergelegt. Offen liegt in ihnen des Künstlers Psyche vor uns, und zu der Kompliziertheit des künstlerischen Denkens, das sich in den Köpfen der zünftigen Kunstwissenschaft häufig anders widerspiegelt als es der ursprünglichen Intention des Künstlers zugrunde lag, hat Resch selbst den Schlüssel gegeben. In seine Werke läßt sich also nichts hineingeheimnissen. Es wäre ein nur allzu dankbares Beginnen, wenn der Künstler sich entschließen könnte, allen Schwierigkeiten zum Trotz sein Tagebuch auch der Öffentlichkeit in gedruckter Form zugänglich zu machen.

Reschs Natur gleicht der des Renaissancekünstlers, der der grauen Theorie nicht abhold, ohne aber in ihr sich zu erschöpfen, aus dem spekulativen Denken zur praktischen Tat schritt. Wenn der Künstler auch mit dem gotischen Menschen sympathisiert und mit ihm vielerlei Vergleichspunkte aufzu-

W. S. RESCH FR. VORBECK
1915 im Felde. — Text S. 8

zeichnend: »Etwas was wir auch in der Kunst besonders wieder lernen müssen, ist die Schlichtheit des Ausdrucks, das Sparen mit Energie am rechten Orte und die überzeugende Geste der einzigen Möglichkeit. Das bezieht sich natürlich auf die äußere Form, der innere Gehalt wird dadurch ja nicht unterdrückt, sondern im Gegenteil gesteigert und bereichert.«

Bildhauer W. S. Resch, geb. am 29. April 1889 zu München, widmete sich dem Kunststudium ausschließlich in Privatateliers: bei den Professoren Gg. Busch (1903—07), Jobst 1908, Karl Killer (1909—11), Max Heilmaier (1911—12) und Fritz Behn, dem er die wertvollsten Anregungen und Förderungen verdankt. In die Streitfrage, ob Akademie oder Meisteratelier, hat Resch die Entscheidung gefällt: Praktische Schulung nach dem Prinzip der alten Meisterschule, das ihm in der Forderung F. Behns erfüllt scheint: »Man soll nie etwas machen, was ein anderer ebensogut, und überhaupt nicht, was ein anderer besser machen würde.« Er schreibt einmal in einem Brief: » . . . Die Natur ist ein großes Gebiet und hat man richtig sehen und arbeiten gelernt, dann kann man sich getrost an die größten Aufgaben wagen. Ich habe weder Akt noch Porträt auf einer Schule studiert, bin aber in Privatateliers öfters dazu gekommen. Dazu hat man aber im Atelier die dekorative

weisen hat, so ist doch schon in der ersten Veröffentlichung, jener der Fensterrosette an der Hauskapelle der Zentralanstalt für Krüppelhafte in Harlaching aus dem Jahre 1913 in der Mappe von 1915, nicht mit Unrecht darauf hingewiesen worden, daß in dem Werke die ein wenig derbe Heiterkeit und Ungezwungenheit der deutschen Renaissance lebt. Mit dem Gotiker ist ihm die Unendlichkeit und Tiefe der Phantasie eigen, mit dem Renaissanceisten die Abneigung gegen die feste starre klassische Typenbildung, die sich aber nicht verliert in der Auflösung des Barock und Rokoko. Seit dem genannten Werk sind einige Jahre des Schreckens und des Greuels ins Land gegangen, doppelt bitter und hart empfunden von einem Künstler, dessen Seele das Schöne und Edle erfüllt. Und doch waren diese Jahre nicht fruchtlos; boten sie auch an künstlerischer Anregung weniger, so lehrten sie doch den Wert der Einsamkeit schätzen und des öfteren Zwiesprache zu halten mit sich selbst und die Erkenntnis zu vertiefen, daß alles Wertvolle und Nachhaltige nur aus dem Leiden stammt.

Für die Weiterentwicklung, die Reschs Kunst in den letzten Jahren nahm, scheint ein Satz seines Tagebuches besonders be-

W. S. RESCH CHRISTUSSTUDIE
1914

W. S. RESCH

HL. GEORG

BEKRÖNUNG EINES KRIEGERDENKMALS

W. S. RESCH DES KÜNSTLERS MUTTER (1914)
Text S. 8

Kunst und Materialtechnik gelernt und vor allem die Gelegenheit gehabt, zu sehen, wie große Aufgaben bewältigt werden.... Beim Porträt ist überhaupt auch nötig, sich außerhalb des Ateliers damit zu befassen, dazu muß der Abend und der Sonntag dienen. Ob man beobachtet oder malt, zeichnet oder modelliert, ist dabei ganz gleichgültig. Wird man dann als selbständiger Meister vor große Aufgaben gestellt, so wächst man daran von selber in die Höhe, aber vor allem gilt es zu lernen und zu arbeiten.« Was dieser Künstlerbrief anrät, befolgt sein Verfasser selbst, auch nach dem Herbst 1912, in dem er anfing, sich seiner Kunst in selbständiger Tätigkeit zu widmen, bis auf den heutigen Tag: Lernen und arbeiten. Trotz der zahlreichen Erfolge, wie sie sich ganz abgesehen von den Aufträgen in folgenden Prämiierungen bei Konkurrenzen einstellten; Elias-Holl-Denkmal Augsburg, I. Wettbewerb (II. Preis), II. Wettbewerb (I. Preis und Ausführung), Reichenbachbrücke München (Ankauf), Kriegerdenkmal Weiden (Preis), Kreuzigungsgruppe und Kriegerdenkmal für Trier (1. Preis und Ausführung), Monstranz für Trier (1. Preis und Ausführung), Christus am Kreuz für Kindsbach (I. Preis und Ausführung), Kriegerdenkmal im Armeemuseum München (Preis), Kriegerdenkmals-Wettbewerb d. D. Ges. f. chr. Kunst (I., II., III. Preis). Hört man dem Künstler zu, wie er über sein Schaffen spricht, so denkt man unwillkürlich an Goethes Epigramm »Demut«:

»Seh' ich die Werke der Meister an,
So seh' ich das, was sie getan;
Betracht' ich meine Siebensachen,
Seh' ich, was ich hätt' sollen machen.«

Die Selbstkritik dünkt ihm als das erste Erfordernis aller Kunstbetätigung. Man sollte, meint er, mindestens einmal im Jahr ein Autodafé unter seinen Arbeiten abhalten. Der Künstler, der durch vieles Vergleichen und Betrachten sich ein gutes Bilderverständnis erwarb und auch als Graphiker Ansehnliches leistet, ist nicht mit sich selbst zufrieden, bis er für sein Werk die nach seiner Meinung idealste Lösung gefunden. (Ein Beispiel, wie er an einem Problem, dessen Entwurf ihm bereits den I. Preis gebracht hatte, noch weiter arbeitet, ist in der Mappe 1916 veröffentlicht.) In jungen Jahren war ihm die Natur und Anschauung nebensächlich; zunächst die Idee und später die Komposition waren ihm die Hauptsache. Heute, wo er immer mehr nach der Verinnerlichung trachtet, sieht er, wie keine Form aus den Händen soll, für die die lebendige Anschauung fehlt. Heute scheut er sich vor jedem Auswendiglernen und fürchtet mehr als alles andere die Gefahr eines leeren eklektizistischen Formalismus. Wie jedem großen Künstler steigert sich ihm die Natur von selbst zum gottgewollten Symbol. Gegenüber der Moderne nimmt Resch einen gesunden Standpunkt ein. Er hat gelernt und lernt noch ständig aus der alten Kunst, mit besonderer Inbrunst aus der der alten Gotiker. Er macht aber die alten nicht nach, ebensowenig wie er sich modernen Schlagworten gefangen gibt. Jedes große Kunstwerk hatte nach seiner Überzeugung einen expressionistischen und impressionistischen Charakter gehabt. Sonst wäre es kein solches. Die Impression hat der Künstler, um mit Resch zu sprechen, vor der Natur und beim Empfinden, und was er schafft, ist Expression. Ein wirkliches Kunstwerk gibt Eindruck und Ausdruck zu gleicher Zeit.

W. S. RESCH PLAST. PORTALSCHMUCK
Am Gebäude des neuen Botan. Gartens in München (1914)

Ein Vergleich mit den Arbeiten des Bildhauers aus den Vorkriegsjahren, wie sie außer der genannten Krüppelanstalt u. a. der neue Botanische Garten, das Gewerkschaftshaus, das Kaffeehaus Fürstenhof und der Ausstellungspark zu München, dann das Kurhaus zu Kissingen, das Portal der Töchterschule Augsburg, das Kaufhaus Landauer, das Kaffeehaus Königsbau sowie die Synagoge in Augsburg, dann auf dem Gebiete der christlichen Kunst die Kirche in Oberlustatt (Pfalz), in Ehingen (Hl.-Josef-Haus und Herz Jesu, Abb. S. 6 u. 7) und in Trier (Herz Jesu, Abb. S. 9), die Friedhöfe Augsburg, Nürnberg u. a. a. Orten besitzen, mit den Arbeiten der letzten Jahrzehnte zeigt des Künstlers Bemühen, die Form herber und steiler zu gestalten. Allerdings mit einer wesentlichen Einschränkung gegen gleich gerichtete Bestrebungen, die, um ja nicht durch Süßlichlichkeiten aufzufallen, sich extravagante Scheußlichkeiten erlauben. Vor diesen Ausgeburten der Geschmacklosigkeit bewahrt den Künstler bei aller Schlichtheit seines Stils

W. S. RESCH HEIL. JOSEPH (1915)

Holzhalbfigur in der kath. Kirche zu Ehingen in Wttbg. — Text S. 5

sein auserlesener persönlicher Stil, seine ausgezeichnete Technik.

Als Resch nach vierjährigem Frontdienst aus dem Kriege zurückgekehrt war, bot sich ihm vor allem auf dem Gebiete der Kriegerehrung ein weites Feld der Betätigung. An der Veredlung, die die Kriegerdenkmalkunst genommen, fällt auf ihn ein redliches Stück Verdienst. Er lieferte Kriegerdenkmale oder hat solche noch in Arbeit u. a. für Wallerstein, Trier, Waging, Wangen, Uffing, Eichstätt, Nürnberg, Piedling, Aying St. Wolfgang, München (Kriegsgedächtnisaltar).

Außer dem für Reschs Kunst allgemein Gültigen gilt bei seinen Denkmalen vor allem noch zweierlei stark unterstrichen. Das eine ist die Bodenständigkeit, aus der heraus er sein Werk entstehen läßt (für Rottau a. Chiemsee z. B. wählt er die Marterlform). Zum zweiten aber ist es die Schrift, die er mit besonderer Sorgfalt behandelt. Auch hierüber hat er uns die Erklärung nicht vorenthalten: »Das Studium der künstlerischen, d. h. der dekorativ einwandfreien Schrift ist eine so sehr mühevolle und zeitraubende, dabei höchstes künstlerisches Feingefühl erfordernde Arbeit, daß sich nicht leicht einer damit befassen will. Dazu kommt, daß man die alten Schriften unbedingt kennen und studieren muß, denn ohne Tradition ist hier wie in jeder Kunst nichts Ausgezeichnetes zu leisten.« Von Reschs Friedhofdenkmalen dünkt ihm selbst wohl als das gelungenste jenes für Friedrich Reiner (Abb. S. 16). Sein beliebtes Cho-

pinmotiv rauscht aus der belebten Steinmasse, man hört die Melodie, die Dissonanzen und ihre Auflösung, Baß und Oberstimmen. In stark gebundener Form plastisch empfunden, stark durchmodelliert treten uns die neueren Arbeiten entgegen. Seine Kompositionslinien wiederholen sich da, wo sie die Steigerung des Ausdrucks verlangt. Seine Plastik ist die Übersetzung des Rodinschen Satzes: Die Plastik ist die Kunst der Löcher und Buckel. Resch prägte den Satz: Es gibt in der Bildhauerei keine Flächen, sondern nur Rundungen, da wo zwei solche zusammenstoßen, sind je nachdem Flächen, Mulden, Falten der zarten Halbschatten, die einer Figur die Weichheit geben. Als das sprechendste Zeugnis für die Verwirklichung dieser plastischen Absichten darf der Kruzifixus (Abb. S. 15) angesehen werden, den der Künstler für den Friedhof in Trier ausführte. Zunächst überrascht die Haltung des Körpers, die als der Natur widersprechend unmöglich erscheint. Der Versuch am lebenden Modell zeigte aber, daß der Natur keinerlei Gewalt angetan wurde. Das Werk verrät im Gegenteil bis auf die Wiedergabe auch des letzten Muskels eine geradezu glänzende Beherrschung des Aktes, die ihre Krönung findet in dem dramatischen Zusammenspiel der Muskeln. Durch diesen Ausdruck der Gesamtbewegung erzielte der Künstler die hervorragende Wirkung der Hauptfigur. Es ist das letzte Zusammenbrechen des leidenden Heilands, das sich der Künstler zum Vorwurf nahm, ein Motiv, das wie kein anderes berufen ist, als Kriegerdenkmal die Leiden und Schrecken, Mühen und Opfer des Weltengeschehens der letzten Jahre zu versinnbilden. Gegenüber der geradezu klassischen Komposition tritt alles andere in den Hintergrund. Die Draperie ist Nebensache geworden.

W. S. RESCH HERZ JESU (1915)
Holzhalbfigur in der kath. Kirche zu Ehingen in Wttbg. — Text S. 5

In diesem Zusammenhang sei noch besonders auf das schon erwähnte ergreifende Kriegerdenkmal verwiesen, das Resch für die Pfarrkirche in Wallerstein bei Nördlingen fertigte. Es stellt einen Fahnenträger vor dem Heiland am Kreuze dar, der sich zum tiefgebeugten Krieger in liebevoller Rede niederneigt. Diese Gestalt des Gekreuzigten mag als Vorläufer des Kruzifixus für Trier (Abb. S. 15) und des im Entstehen

W. S. RESCH PELIKANGRUPPE
Am Altare der Kirche der Vereinigten Hospizien in Trier (1914)

begriffenen für Kindsbach gelten. Das Denkmal ist im 16. Jahrg, S. 124 und 125, abgebildet. Ein anderes vornehmes Kriegerdenkmal von seiner Hand besitzt die St. Johanniskirche zu München-Haidhausen, das die Vereinigung Bayer. Reserveregiment I ihrem gefallenen Kommandeur und ihren 2504 gefallenen Kameraden i. J. 1923 errichtete. In jüngster Zeit vollendete der Künstler auch einige Gartenplastiken.

Von einer guten Draperie verlangt der Künstler, daß sie komponiert sein muß wie ein architektonisches Gebilde, man darf kein Stück herausnehmen, ohne das Ganze zu zerstören, die Linien und Flächen müssen zusammenklingen wie Musik. (Vergleiche Grabmal Reiner.) »Wer das Ornament beherrscht, beherrscht die halbe Kunst«, drückt sich Resch einmal aus. Soweit dem Ornament rein dekorativer Charakter eignet, ordnet es sich der Idee der Form unter. Beim Porträt (des Künstlers Mutter, Fr. Vorbeck, Abb. S. 4 u. 2) fesselt der geistige und formale Gehalt der Büsten. Um die Wirkung des guten plastischen Porträts zu geben, achtet der Bildhauer in erster Linie auf das Spiel der Schatten und Lichter, wobei er aber eher die Daseinsform opfert, als daß er auf die Farben eines Auges oder die köstlichen Schatten des unteren Lides verzichtet.

EIN GLASGEMÄLDE IN DER EHEMALIGEN ZISTERZIENSERKIRCHE ZU BOTTENBROICH.

(Abb. S. 17—19)

In dem unweit unserer rheinischen Metropole gelegenen Dorfe Bottenbroich beherbergte das dreiteilige, langgestreckte, mittelste Chorfenster der im Jahre 1484 eingeweihten Kirche der Zisterzienser in seinem oberen Teile figürliche Malerei; die Arbeit stammt aus dem Jahre 1533[1]).

Das prächtige Denkmal wurde mir im November 1917 zur Reinigung und Instandsetzung anvertraut. Dasselbe befand sich allerdings auch in einer sehr schlechten, trostlosen Verfassung, die den allmählichen, aber sicheren Untergang zur Folge gehabt hätte, wenn nicht unverzüglich von dem Herrn Ortspfarrer die nötigen Schritte zur Rettung und Sicherung des Kunstwerkes eingeleitet worden wären.

Die Höhe der Felder schwankt zwischen 72 und 74 cm, ihre Breite zwischen 54,5 und 55,5 cm. Das ganze Fenster war von der Innenseite mit einer dicken, schmutzigen, schwarzgrauen Kruste überzogen. Nur auf verhältnismäßig wenigen Scheiben hatte sich auf der äußeren Seite Patina angesammelt. Die weißen Gläser, welche dem Ganzen den herrlichen, schillernden Glanz verleihen, weisen teilweise einen Stich ins Gelbliche auf, was man allerdings erst bei aufmerksamer Betrachtung feststellen kann, sonst sind sie ziemlich klar und farblos. Die dem alten Glase eigentümlichen Bläschen kommen weniger vor, während anderseits die charakteristischen, langgestreckten Schlieren auf der Oberfläche sichtbar sind.

Das verwendete Glas scheint ziemlich bleihaltig zu sein, da es schon durch atmosphärische Einflüsse stellenweise stark verwittert ist. Am meisten machte sich der Zersetzungsprozess an den Stellen bemerkbar, wo die Windruten befestigt waren, also da, wo sich der Schmutz vorzugsweise festsetzen konnte, wodurch das Abtropfen des Dunstwassers verhindert wurde. Meines Erachtens waren die Windeisen höchst wahrscheinlich vor der in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bewirkten »Restaurie-

---

[1]) Vergl. P. Clemen, Die Kunstdenkm. der Rheinprovinz, Kr. Bergheim, Düsseldorf 1899, S. 50.

W. S. RESCH HERZ JESU (1913)
KIRCHE DER VEREINIGTEN HOSPIZIEN IN TRIER. — *Text S. 5*

WALTER S. RESCH, DER HL. JAKOBUS UND DER HL. MODOALDUS

Erster Entwurf. Vgl. die Ausführung S. 11

rung« auf der inneren Seite des Fensters angebracht. Überhaupt zeigen die zur Vergrößerung der alten Scheiben auf die Maße des Fensters, in dem es zuletzt stand, vorgenommenen Arbeiten des »Restaurators« einen großen Mangel an Sachkenntnis, wie ich dies schon bei so manchen ähnlichen Fällen leider feststellen mußte. So sind zum Beispiel unbekümmert um die doch noch vorhandenen schönen alten Sachen »Ergänzungsstücke« ornamentaler Art in gedankenloser Weise in die figürlichen Teile eingeflickt worden. Dieselbe Geschmacksverirrung fällt bei dem Abschluß der Spitzen sowie der »Erweiterung« der Fischblasen sofort, selbst dem Nichtfachmann, auf. Alte Bleiruten waren leider überhaupt keine mehr vorhanden.

Die tiefgelben Gläser, so bei den Heiligenscheinen Mariens und des Johannes, sind von beiden Seiten stark angenagt. Am wenigsten haben die grünen Scheiben gelitten. Bei den roten Glasstücken ist der Überfang stark angegriffen, soweit die betreffenden Scheiben die Überfangschicht nach innen haben; die Gläser, bei denen der Überfang nach außen liegt, zeigen dagegen keinerlei Zersetzung.

Brennversuche mit einzelnen kleinen wertlosen Stücken bestätigten mir, daß sowohl das eingebrannte Schwarzlot bei den Konturen, wie auch die Überzugfarbe nichts zu wünschen übrig ließen. Wo dieselben gelitten hatten, ist dies hauptsächlich auf gleichzeitigen Zersetzungsprozeß der Glassubstanz zurückzuführen. Die von der Außenseite aufgetragene Fleischfarbe ist ebenfalls fast überall noch sehr gut erhalten.

Mit außerordentlichem Geschick, wie man es selten in ähnlicher Weise bei anderen Fenstern jener Zeit finden kann, hat der Glasmaler es verstanden, seine Gläser mit dem goldigen, leuchtenden Silbergelb zu behandeln: er hat diese Technik seiner farbenprächtigen Kunst in geradezu großartiger Weise beherrscht, wie sich dies an den verschiedensten Stellen seines Fensters bewundern läßt.

In den beiden Fischblasen, welche das Fenster bekrönen, schweben goldhaarige Engel in wallenden, weißen Gewändern, die

WALTER S. RESCH, DER HL. JAKOBUS UND DER HL. MODOALDUS
Kirche der Vereinigten Hospizien in Trier

am Hals, an den gebauschten Ärmeln und am Saume reich mit Gold eingefaßt und in den Lenden durch einen Gürtel in Silbergelb zusammengerafft sind. Der Brusteinsatz der Alben ist gleichfalls geschmackvoll mit Gold sowie mit Blumenstickerei verziert. Der Engel links hat rote, enganliegende Ärmel und rötlichbraune Flügel mit dunkelgelben Schwingen, der rechte grüne Ärmel und tiefgrüne Flügel, an den Enden rote Schwingen (ein Stück hiervon neu, am linken Flügel ganz ergänzt). Mit vollen Backen, die ebenso wie die anderen unbekleideten Körperteile mit aufgetragener Fleischfarbe behandelt sind, blasen sie in die goldenen Posaunen, die sie mit beiden Händen fest umspannen. Trefflich heben sich die in Zeichnung und Technik vorzüglichen Figuren von dem blauen Hintergrunde, aus dem mit dem Federkiele sehr geschickt Wolken herausradiert sind, ab.

Zu den beiden Engeln hat der Glasmaler unter Farbwechsel jedesmal ein und denselben Karton, dieselbe Zeichnung benutzt. Verständnislos waren alle möglichen Glasstücke bei der letzten »Restauration« angeflickt, um die alten Maßwerkfüllungen für das neue Steinwerk passend herzurichten.

Den mittleren Abschlußzwickel füllt das Doppelwappen Merode-Wisch, dekorativ in schlichter Weise aufkonturt, darüber in großen deckenden Konturen die Jahreszahl 1533, welche jetzt, nach der Instandsetzung, den Wappenschild so einfaßt, wie es vermutlich, nach den Glasschnitten zu urteilen, auch ehedem gewesen ist.

Über sechs Felder verbreitet sich eine lebendige Darstellung des Jüngsten Gerichtes. Die seitlichen Säulen und die Bekrönung in den Spitzen, die durch sinnlose Anstückeleien auf das Maß des Chorfensters gebracht worden waren, tragen den Schmuck und die Zierate der Renaissance. Diese Renaissanceornamente fallen wegen der weichen und zierlichen Behandlung auf. Sie zeigen ähnlichen Aufbau und Formen, wie sie bei Entwürfen von Barthel Bruyn in den Glasgemälden zu St. Peter in Köln von 1528/30 sowie den prächtigen Scheiben von St. Maria-Lyskirchen zu Köln und anderen mehr zu finden sind.

W. S. RESCH KRIEGSGEDENKTAFEL
Skizze (1919)

In der Mitte thront, das Haupt goldig umscheint, mit schwarz aufkonturten Kreuzformen, der Heiland als Weltrichter in purpurrotem Mantel, den am Halse eine goldene, mit weißen Perlen besetzte Agraffe zusammenhält, mit erhobenen Armen, die linke Hand ganz ausgestreckt, fast abweisend gegen die Verdammten, mit der Rechten gleichsam die Seligen segnend. Seitlich von seinem Haupte das weiße Schwert mit goldenem Knauf und die Lilie, die Wahrzeichen des strengen Rechtes und des Verdienstes. Der auf das Blau des Hintergrundes aufgemalte Stengel nebst Blattwerk der Lilie erscheinen infolge des eingebrannten Silbergelbes grün. Zwei der weißen Lilienblüten sind unmittelbar in ein Stück des blauen Grundes, der zu diesem Zwecke ausgekröselt ist, mittels Bleirute eingelassen; es zeigt sich das Bestreben des Glasmalers beziehungsweise des Kunstglasers jener Zeit, seine Fertigkeit selbst in solch kleinen Nebensachen zum Ausdruck zu bringen. Der Mantel läßt die Brust des Herrn an der Seitenwunde, aus welcher, mit Fleischfarbe aufgetragen, Blut fließt, frei. Die Füße des Heilandes ruhen auf der goldig umrahmten weißen Erdkugel.

Die Gläser sind ziemlich stark zerfressen, und dadurch haben besonders die Fleischteile sehr gelitten. Um einem weiteren Fortschreiten der Zersetzung bei dem Christuskopfe vorzubeugen, ist dieser durch eine aufgebleite dünne Glasscheibe besonders geschützt. Doch ist die Leuchtkraft der Farben, besonders das Rot des Richtermantels, in ihrem ursprünglichen feurigen Glanze erhalten.

Links kniet die hl. M a r i a, in dunkelgelbem Nimbus auf bläulichgrauen Wolken in weißem, goldgesäumtem Obergewand, welches sie über den Kopf geschlagen hat. Aus dem ebenfalls weißen Kopftuche, welches die hohe Stirn freiläßt und unterhalb des Halses wieder sichtbar wird, wallt seitlich das hellgelbe Haupthaar herab. Der ganze Kopf, insbesondere die Lippen sind mit Fleischfarbe aufgemalt. Die Hände zum Gebet gefaltet, richtet die Mutter Gottes ihren Blick starr auf den Heiland. Von ihrem tiefblauen Gewand kommt nur wenig an Hals und Ärmel zum Vorschein.

Ihre Fürbitte unterstützt im gegenüberstehenden Felde J o h a n n e s d e r T ä u f e r mit struppigem Haupt- und Barthaar, in hellgelbem Rock und weißem, goldbordiertem Überwurf. Sein Nimbus ist wie bei Maria dunkelgelb. Auch er kniet andachtsvoll zum Herrn gewendet mit gefalteten Händen auf weißen Wolken. Der sehr gut durchgearbeitete Kopf zeigt ebenfalls noch die aufgetragene Fleischfarbe.

Von dem blauen, auch hier durch aus dem Überzug herausradierte Wolken belebten Hintergrund heben sich die weißen Figuren wirkungsvoll ab. Hinter beiden schweben, geschickt die Massen des Blau verdrängend, in langen, flatternden Gewändern mit goldenen Borten und Fransen, kleine goldhaarige Engel mit goldenen Posaunen, die Toten auferweckend, damit sie vor dem Richterstuhle Gottes erscheinen. Der rechte Engel, dessen Ärmel mit Fleischfarbe stark überzogen sind, ist grün und violett, der linke grün und rot beschwingt.

W. S. RESCH KRIEGERDENKMAL

Entwurf (1918)

Im linken Felde der zweiten Reihe steht, gleichsam als Hüter und Wächter, in blauviolettem, reich gesticktem, goldeingefaßtem Chormantel mit hellgelbem Kragen und Knauf mit grüner Quaste, gelben Fransen, alles auf das schwerste und reichste damasziert, in goldenem Nimbus der hl. Petrus in würdevoller Haltung in weißem Kopf- und Barthaar mit großer Tonsur neben dem geöffneten Himmelstor, dessen oberer, aus braunen Steinen (Fleischton) zusammengesetzter Bogen aus den bläulich grauen Wolkenmassen hervorscheint. Aus dem weißen Untergewand tritt der Schuh des rechten Fußes. Tiefgülden leuchtet das Innere des Himmels, goldig und silbrig weiß sind die Köpfe der vielen, in die ewige Seligkeit Eingegangenen, unter denen man zwei Bischofshüte und eine Tiara erkennt. Gleich rechts neben Petrus schreitet ein weißhaariger Papst, die goldene Tiara auf dem Haupte, der Himmelstür zu. Daneben steht ein bärtiger, langhaariger Mann mit gefalteten Händen, das Gesicht ausdruckslos dem Beschauer

W. S. RESCH KRIEGERDENKMAL

Skizze

W. S. RESCH KRIEGSGEDÄCHTNISRELIEF

Für Eichstätt. Jubiläumsausstellung 1922

zugewandt. Mit seiner Rechten, die aus dem weißen, langen Ärmel des Untergewandes herausschaut, berührt der Kirchenfürst den linken Arm eines jungen Mannes in tiefgoldigem, lockigem Haare, gleichsam um ihn der Pforte des Himmels zuzuführen. Das linke Bein vorgesetzt, das rechte nachziehend, schreitet dieser dem Himmel zu; ein weißes Leichentuch, welches über seinen Rücken fällt, bedeckt noch einen Teil des Bodens. Ein goldhaariger Engel, ganz in weißem, unten goldumsäumtem Gewande, aus dem die nackten Füße hervorschauen, mit roten Flügeln und Halskragen, hält mit seiner Rechten die gefalteten Hände einer unbekleideten Frauengestalt in herrlichem, lang herabflutendem, lockigem, hellem Silbergelbhaar, die, gerade dem Grabe entstiegen, sich dem Himmelstore zuwenden will. Im Hintergrunde steigt aus einem in dem mit Silbergelb fleckigen, weißen Erdboden sichtbaren Grabe ein Auferweckter. Grünes Baumwerk in blauer Luft bildet den Abschluß.

In der silberig weißen Landschaft des nächsten Faches stehen die Menschen aus ihren Gräbern auf, um vor Gottes Richterstuhl zu treten; fünf sind zu erkennen, alle mit anbetender Geste, die erstaunten Augen gegen Himmel erhoben, die Frauen mit gefalteten Händen und lang herabhängenden, goldenen Haaren. Eine derselben rechts hat ein weißes Leichentuch über den Arm gelegt, dadurch den Unterkörper verdeckend.

Den Hintergrund bilden grüne Bäume zwischen grauen Felsen; ein anscheinend mit Bäumen eingefaßter Weg, rechts zwei gewaltige, kahle Berge, die auf das Blau der Luft aufkonturt und aus dem Überzug so vortrefflich herausradiert sind, daß sie scharf hervortreten. Ebenso heben sich die Bäume infolge der meisterhaften Behandlung mittels Silbergelb bestens ab; nur ein seine Kunst und ihre Technik voll und ganz beherrschender Meister war imstande, diese Aufgabe so zu lösen.

Im Vordergrunde links kämpft, mit der erhobenen Rechten den mit goldenem Kreuz gekrönten weißen Stab mit beiden Händen

WALTER SEB. RESCH — KRUZIFIXUS (BRONZE)
MITTELSTÜCK ZUR KREUZIGUNGSGRUPPE FÜR DEN STÄDT. FRIEDHOF IN TRIER, ZUGLEICH KRIEGERDENKMAL. — *Text S. 7*

W. S. RESCH GRABMAL FRIEDRICH REINER

Modell für Marmor (1919). — Text S. 7

gegen den Teufel stoßend, ein Engel in goldigem Lockenhaar und weißem Gewand. Sein violetter, goldeingefaßter Mantel ist grün gefüttert und wird am Halse von goldener Spange geschlossen. Vor ihm liegt, auf den linken Arm gestützt, ein bartloser Mann mit großer Tonsur in einem braunen Mönchshabit, das vorne über der Hüfte liegt, während die Rückseite von einem Teufel festgehalten wird, so daß man den nackten Rücken sieht. Seinen rechten Arm hat er zum Engel erhoben; er schaut voller Angst auf den Teufel, der mit beiden Händen an seiner Kutte zerrt. Die tiefbraune Teufelsgestalt hat beide Füße gegen den Boden gestemmt, um besser ziehen zu können. Während Silbergelbaugen die Pupillen der Höllengestalt schwarz erscheinen lassen, treten aus dem breiten, mit Geißbart versehenen Unterkiefer zwei gebogene, scharfe, gelbe Zähne hervor. An der linken Schulter erkennt man eine Flosse. Die silbergelb aufgetragenen Oberschenkel sind geschuppt. Bis auf den Boden herab fällt der Schwanz des gehörnten Unholdes, der grinsend sich vergeblich bemüht, die Seele an sich zu reißen. Rechts treiben zwei Teufel mit Tierköpfen, der vordere mit langem Schwanz, der andere ein Hund mit herausgestreckter Zunge, mit mächtigen (Silbergelb-) Stöcken die Verdammten der Hölle zu. Diese alle, mit mehr oder weniger goldenen Haaren, klagen und schreien. Im Hintergrunde Felsen und Bäume.

Der Eingang zur Hölle führt durch Felsen, auf denen mit Fleischfarbe der Widerschein der roten Höllenglut vortrefflich zum Ausdruck gebracht wird.

Im rechten Felde tut sich dann vor unserem Blicke die Hölle auf. Ganz rechts hinter grünem Rasenabschluß, auf dem gelbes Blattwerk wächst, brennen in der von Felsen eingeschlossenen Glut in roten Flammen eine nackte, fleischige Frau in Lockenhaar, daneben ein Verdammter mit großer Tonsur. Darüber sieht man bärtige und jugendliche Köpfe, unter diesen einen mit dreifacher Krone; sie haben zum Teil die

GLASFENSTER IN BOTTENBROICH. — *Text S. 8 ff.*

VOM GLASFENSTER IN BOTTENBROICH. JOHANN SCHEIFFART VON MERODE. — *Vgl. Abb. S. 17*

Arme flehend nach oben erhoben. Das tiefrote Flammenmeer verläuft sich in den Felsen. Von links her kommen die Verdammten in großer Zahl an, von denen jener, der das ewige Feuer zunächst erreichen wird, mit beiden Händen sein Gesicht vor Schauer und Angst verdeckt.

Ein blasser, durch Silbergelb teils grüner Teufel mit Tierkopf, geflügelt, das rechte Ohr schlaff herunterhängend, mit offenem Maul und langen Haaren, eilt der Hölle zu; unter dem linken Arm hält er einen Verfluchten, der, beide Arme ausgestreckt, um Hilfe zu rufen scheint; mit der rechten Hand schleift er einen weiteren Verdammten nach, der mit seiner Rechten ihn abzuwehren sucht; er hat ihn fest am Schopfe seines weißen Haupthaares, welches zwischen der Hand hervorschaut, gefaßt. Durch fleckig behandeltes Silbergelb werden der felsige Boden sowie die ganze Szene recht glücklich belebt.

Im linken Sockelfelde kniet vor dunkelrotem, prächtig damasziertem Grunde, der links den Durchblick in die Landschaft gestattet, in weißem Harnisch, mit nur wenig Silbergelb auf den Beschlägen und Nägeln der Rüstung, vor gelbem Betschemel, auf dem das aufgeschlagene Gebetbuch liegt, mit gefalteten Händen Scheiffart von Merode. Der gemusterte, mit Silbergelb verzierte Plattenfußboden führt in die grüne Landschaft, in deren Hintergrund sich um einen alten Turm die Gebäude eines Bauernhofes malerisch gruppieren. Ein hochragender Baum, der auf das Blau der Luft aufgemalt und dessen Grün der Blätter durch Silbergelb geschickt hervorgerufen ist, überschattet das Ganze.

Der Kopf des Donators, recht edel und ausdrucksvoll gezeichnet, in weißem, lockig herabwallendem Haupthaare, ist eine vortreffliche Arbeit; der Ritter selbst eine vornehme, kräftige Erscheinung.

Ihm gegenüber betet, vor ähnlichem Betpulte wie der Donator kniend, in reich mit Damasten durchwirktem, langem Brokatgewande, seine Gemahlin mit gefalteten Händen, deren Finger goldig beringt sind. Um den Hals trägt sie einen reichen Perlen- und Edelsteinschmuck. Eine schwere Goldkette reicht bis auf das tiefgelbe, schöne Gewand. Das Haupt ziert eine perlenbesetzte, goldig weiße Haube. Von dem tiefgrünen, reich damaszierten Hintergrunde hebt sich die vornehme Gestalt vorzüglich ab.

Rechts in der Landschaft führt ein Weg zu einer Brücke, die ein Wasser überspannt; dahinter ein Turm, anscheinend der Eingang zu einem Gutshofe, ähnlich dem auf der Seite des Donators. (Dieser Teil war vernichtet und mit Bruchstücken, die nicht in das Fenster gehörten, sinnlos restauriert. Vergl. Abb. S. 17.) Auf das Blau der Luft sind Berge und Bäume, letztere mit Silbergelb, grün aufgemalt.

Das Mittelfeld wird durch die Ehewappen der Donatoren ausgefüllt. Das Innere des Kirchenraumes, in den durch drei Spitzrautenfenster reichlich Licht hereinflutet, wird durch einen goldbordierten, mit Wasserton grau damaszierten Vorhang verdeckt, vor dem sich die farbenprächtigen Wappen sehr schön abheben.

VOM FENSTER IN BOTTENBROICH
ST. PETRUS. — *Vgl. Abb. S. 17*

VOM FENSTER IN BOTTENBROICH
IRMGARD VON WISCH. — *Vgl. Abb. S. 17*

Das Wappen Merode zeigt vier rote Pfähle in Gold. Als Helmschmuck erblickt man einen wachsenden goldenen Drachen mit ausgebreiteten Flügeln, welcher in der rechten Pranke einen Lanzenwimpel trägt, dessen Fahne silbern mit rotem Kreuze ist. Auffallend ist, daß der Meister die Helmdecken blau anstatt der richtigen gelb-roten gewählt hat; indessen sind die Gläser alt, eine spätere Ergänzung hier also ausgeschlossen. Die goldene Krone über den Decken ist mit weißen Perlen besetzt.

Das andere Wappen, Wisch, führt auf gelbem, reich damasziertem Gewande zwei übereinanderschreitende rote Löwen. Die Helmdecken sind gelb und rot, der Schmuck, zwei Pferdefüße, weiß und rot mit goldenem Hufeisen.

Durch die drei unteren Felder zieht sich die Widmungsschrift: »Johã · Sche(iffart) · vâ · merode · here · zo · hemerzb(ach) · v(nd) · Sindorf · v(nd) · Irmgart wortẽ · zo · wiss · sy · huysfraw ·« Darüber mitten zwischen den Wappen die Jahreszahl »1533«.

Es handelt sich um Johann Scheiffart VI. von Merode, Herr zu Hemmersbach, Sindorf, Clermont, Lehensträger der herzoglichen Häuser zu Köln usw., Amtmann zu Liedberg und Hülchreth, der am 25. März 1537 starb und zu Eppinghoven begraben wurde[1]). In dritter Ehe war er mit Irmgard von Wisch, einer Tochter von Heinrich von Wisch und Walpurgis, Gräfin von Berg, verheiratet. Vielleicht stifteten beide dieses Fenster bei ihrer Vermählung; leider konnte ich keine Daten über das Ehepaar Scheiffart-Wisch in Erfahrung bringen. Ob es sich bei den Gebäuden im Hintergrunde hinter den Donatoren um eine willkürliche Staffage handelt, oder ob vielleicht bestimmte zu den Donatoren gehörige Bauten veranschaulicht werden sollen, ist auch nicht festzustellen.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde in Bottenbroich die Kirche gebaut. Bereits im Jahre 1479 erbaute Heinrich Scheiffart II. von Merode, Herr zu Hemmersbach, das Chor der Kirche und stiftete zwei prächtige Altäre. Er starb am 4. März 1480 und liegt in der Kirche dortselbst begraben. Der Geschenkgeber des Fensters ist sein Neffe.

Das Glasgemälde selbst, eine hervorragende Leistung, dürfte wohl aus der Werkstätte eines der großen Kölner Glaswörter hervorgegangen sein. Der Engelskopf in der mittleren Spitze derselben findet sich mehrere Male bei den berühmten Fenstern im Nordschiff des Kölner Domes wieder. Auffallende Ähnlichkeiten finde ich in der Zeichnung des Glasgemäldes mit dem Altarbilde des Jüngsten Gerichtes von Hans Memling in der Marienkirche zu Danzig. Den Kopf des bärtigen Seligen, der das volle Gesicht dem

[1]) Vergleiche E. Richardson, Geschichte der Familie Merode, Prag 1877, I., S. 83.

HUGO GRIMM (INNSBRUCK) HAUSGARTEN
Aquarell. — 18 × 25 cm. — Text S. 21 ff.

Beschauer zukehrt, auf dem Mittelbilde des Altares, erblickt man genau so in dem Glasgemälde wieder. Auf dem linken Flügel des Altarbildes zeigt der ganz vorne stehende Mann denselben Körperbau, wie der Selige auf dem Glasgemälde, den Petrus gegen Himmel führt. Auch dessen Kopf ist dem Altarbilde entnommen. Ganz rechts im Mittelteile hat Memling eine laut klagende Frau angebracht, die der Glasmaler genau so wiedergegeben hat. Desgleichen scheinen die Anordnung des Christus, der Maria und des Johannes, endlich die Auferstehung aus den Gräbern, dem Memlingschen Altarbilde entnommen. Da Memling 1495 starb, dürfte es sich weniger um einen Originalkarton des Meisters handeln, vielmehr möchte ich annehmen, daß der Glasmaler seine Motive den Gemälden dieses Meisters oder seiner Schüler entnommen hat. Die Glasmaler jener Zeit erhielten ja des öfteren ihre Kartons von berühmten zeitgenössischen Tafelmalern, die teils auch solche, besonders für Glasgemälde anfertigten.

Die Stifterin, Irmgard von Wisch, erinnert in mancher Weise an das Gemälde »Frauenbildnis« aus der ehemaligen Sammlung Peltzer in Köln[1]). Das ganze Gesicht, besonders Augen, Nase und Kinn lassen fest darauf schließen, daß das Frauenporträt des Meisters von St. Severin und das Bild der Donatrix unseres Fensters ein und dieselbe Person darstellen. Selbst der Edelsteinschmuck und die lange goldene Halskette finden sich auf beiden Bildern in gleicher Weise.

Nunmehr erstrahlt das Glasgemälde, auf das Gewissenhafteste wiederhergestellt, von neuem in seiner alten herrlichen Farbenpracht. Ob dasselbe ursprünglich im mittelsten Chorfenster der Kirche gestanden hat, möchte ich stark bezweifeln. Vor allen Dingen glaube ich, daß die Darstellung des Jüngsten Gerichtes viel eher in einem Fenster des Langschiffes in unmittelbarer Nähe der Westfront Aufstellung gefunden hat, als über dem Hauptaltare. Zudem sind bei dem Hauptchorfenster der Kirche zu Bottenbroich die Maßverhältnisse ganz andere; in der gewaltigen Höhe, in der das Fenster bisher stand, konnte man von den Einzelheiten des Glasgemäldes nichts mehr erkennen, viel weniger die Feinheiten derselben. Die glasmalerische Behandlung läßt aber voll und ganz darauf schließen, daß diese feine Arbeit dem menschlichen Auge nicht zu weit entrückt sein

[1]) Vergleiche Merlo, Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit, Düsseldorf 1895, Tafel 51.

durfte. Ich nehme daher bestimmt an, daß das Glasgemälde im Langhause der Kirche gestanden hat, wo es auch jetzt wieder in unmittelbarer Nähe des Beschauers angebracht worden ist.

Wenn auch der hl. Bernhard nur in den bischöflichen Kirchen wegen der Würde der Oberhirten sowie in den Pfarrkirchen zur Belehrung des gläubigen Volkes bildlichen farbigen Schmuck gelten lassen wollte, solchen aber für die schlichten Gotteshäuser seines Ordens verwarf, so werden diese alten Vorschriften doch bei den späteren Niederlassungen der Zisterzienser nicht mehr beachtet. Wie über den stillen Grüften mehrerer julischer Herzoge im bergischen Dome der Zisterzienser zu Altenberg weltberühmte Meisterwerke rheinischer Glasmalerei erstrahlen, dessen gewaltiges Bildfenster des Westgiebels als Perle deutscher Kunst in goldigem Schimmer erglänzt, so ist auch die Bottenbroicher Zisterzienserkirche durch die hochherzigen Stifter des Fensters um ein herrliches Kunstwerk bereichert worden.

Heinrich Oidtmann

HUGO GRIMM (INNSBRUCK) QUELLE
Pastellbild. — Text unten

DER TIROLER KÜNSTLER HUGO GRIMM

(Vgl. Abb. S. 20—24)

Zu dem in Innsbruck lebenden Hugo Grimm sagte einst sein Freund Matthäus Schiestl: »Mal' du, was dich freut, und so, daß du die Bilder nur ungern weggibst.« Diesen Rat, den jeder Maler sich in goldenen Buchstaben an die Wand seines Ateliers und gleichzeitig ins Herz schreiben sollte, hat Grimm befolgt und ist dabei ein im Innersten freier, selbständiger, im technischen Können vollendeter, gewissenhafter Meister geworden. Er ist 1866 in Feldkirch (Vorarlberg) geboren, hat in Innsbruck das Gymnasium besucht und ist darauf 27 Jahre lang Beamter gewesen, bis er sich 1911 endlich von dieser Fessel freimachen konnte, um ganz seiner Kunst zu leben. Zu ihr zog ihn von früher Jugend an Liebe und starker Wille. Die Eindrücke seiner Kindheit, die Hoheit der heimatlichen Natur, der Reiz des altertümlichen Städtchens Feldkirch, der Zauber der von der Mutter erzählten Märchen und Sagen gaben die Richtung für seinen Geist und seine Lebenswünsche. Diese fanden weder in der Schule noch in der Beamtenzeit Erfüllung. Nur die durch Ferien gegebenen befreienden Unterbrechungen, in denen Grimm in der gewaltigen Bergnatur des Solsteins seinen Träumen und seinem Schaffen nachhängen konnte, waren imstande, ihn zu befriedigen, zu fördern. Dort war es auch, wo er zum ersten Male im Leben einen Künstler beobachten konnte, als dieser das Innere einer von sprühendem Feuer erhellten Schmiede malte. Seitdem blieb der Gedanke, Ähnliches erreichen zu wollen, in dem Knaben, dem Manne lebendig. Als Künstler ist er, wenn er auch drei Jahre lang bei dem Haller Maler A. Siber Unterricht nahm, doch im wesentlichen Autodidakt. Reisen, Ausstellungsbesuche, Studium kunstwissenschaftlicher Werke, vor allem die Anschauung der Natur, das Sichversenken in ihren Geist, das alles war die wirklich bedeutsame, wegzeigende, wegbahnende Lehre, die er genoß. Kennzeichnend für Grimms Auffassungsart ist, daß Schwind, Richter und Böcklin die von ihm am höchsten bewunderten Meister sind[1]).

[1]) Die Abbildungen sind genommen aus der Mappe »Unterinntal«.

HUGO GRIMM (INNSBRUCK) TIROLER INNENRAUM

Aquarell. 18 × 24,5 cm. — Text S. 21 ff.

Was ihn »freut«, das ist Malerei der Landschaft, der unverfälschten, in ihrem Eigenleben, Eigenempfinden ungetrübten Natur. Der deutschen Natur ist noch hinzuzufügen. Zwar wollen Grimms Bilder selten eine bestimmte Gegend darstellen. Unternimmt er dergleichen, so lebt doch hinter und in dem Bilde der Wirklichkeit der Inhalt tieferer Gedanken. So hat er eine Reihe von 20 Aquarellen geschaffen — nach Motiven eines Bauernhauses aus dem unteren Inntale. Sie sind ihm Schilderungen deutschen ländlichen Lebens seit jener uralten Zeit, da Karl der Große durch sein berühmtes Capitulare de villis die Kultur der ländlichen Gärten und Pflanzungen und damit die des deutschen Bauernstandes schuf. In selbstgesuchter, selbstbewußter Einsamkeit festgegründet steht das Haus — im heimatlichen Boden wurzelt es, der blaue Himmel ist sein Hintergrund. In seinem schlichten Garten blühen die unverwelklichen Blumen der Vorzeit, ihr bunter Glanz trägt Schönheit ins Innere des ehrwürdigen Zimmers. So weiß jedes dieser 20 Bilder etwas zu sagen vom Werden, Leben und Vergehen, bis zu jenem ganz schlichten, das nichts zeigt als neben der Stubentür eine Säge und eine Sense — gleich als hätte der Tod sie an dieser Stelle als sein mahnendes Rüstzeug aufgehängt, um sich ihrer zu bedienen, wenn es Zeit für ihn ist. Und doch ist auf keinem dieser Bilder ein Mensch zu sehen — nicht als die leblosen, seelenlosen Dinge, die er schafft und benützt, bis sie ihn überdauern. Bilder tirolischer Bauernkultur, darum begrüßenswerte Heimatkunst, aber im Grunde land- und zeitlos, wie alle abgelöste Einsamkeit. Was Grimm gestaltet, seine Waldestiefen, in denen Quellen rauschen, und durch deren Dickicht fernes Tageslicht blinkt, seine Bäume, die der Sturm durchbraust, seine mächtigen Fichten mit den rissigen Stämmen, über deren vom Regen glänzende Rinde der erste Blick des wiederkehrenden Sonnenlichtes gleitet, seine Buchen mit der unendlichen Masse ihres zitternden Laubes, das die gewaltige Krone wie mit einem Schleier überwebt — seine Waldwässer, in denen die weiße Seerose blüht — seine Wildnisse von Felsgetrümmer, seine Berghäupter, um die Gewölk sich ballt — das alles ist Bild der Einsamkeit, die mit ihrer Seele, mit ihren Gedanken allein ist, allein sein will. In großartigen Gegensätzen von Zartheit und Wildheit reden diese Dinge die Sprache der Natur, die immer tief, leben sie ihre Eigenart, die immer groß ist. Mischen sich Fabelwesen hinein, so dürfen sie es tun, weil sie der gleichen Art sind, dieselbe Sprache verstehen. Und im verwandten Sinne sind auch die gelegentlich vorkommenden menschlichen Gestalten aufzufassen; keine bestimmten Vertreter ihrer Art, sondern der Allgemeinheit, Andeuter des inneren Zusammenhanges zwischen Mensch und Natur. Lyrisch subjektiv als Romantiker schildert Grimm die Landschaft, symbolisierend, als Ausdruck des Ernstes seiner hochfliegenden Phantasie, ergründet die Seele der unbeseelten Schöpfung, nicht um sich über sie zu erheben, sondern vor ihr sich zu beugen. Stimmungsmalerei, die visionärer Wirkungen fähig ist. Tiefes religiöses Gefühl verkündet ein sehr schönes Bild des gekreuzigten Heilandes in eisstarrender Einsamkeit. So, als Malerpoet, war Grimm auch der rechte Künstler, um Bilder zu einem Märchenbuche (von Blöbel) zu schaffen. Seine Vaterlandsliebe gab ihm den Gedanken zu dem bekannten schönen Kriegsgedenkblatte des Dürerbundes ein.

Befolgt so Hugo Grimm den Schiestlschen guten Rat, zu malen, was ihn freut, so tut er es nicht weniger in der Gewissenhaftigkeit, Ehrlichkeit, Selbständigkeit der technischen Durchführung. Von der Bedeutung, die er der Zeichnung beimißt, zeugen alle seine Arbeiten; in den hier abgebildeten tritt dies am schärfsten bei den Studien aus dem Bauernhause hervor. Stilisierung verbindet sich hiermit, die seinen Werken dekorative Eigenschaften und somit bedeutende Bildwirkung sichert. Grimms schon frühzeitig entwickeltes Farbenempfinden spricht aus dem feinen Kolorit seiner Bilder, das manchmal etwas Perlmutterartiges hat. Die Bauernhausaquarelle enthalten eine Fülle außerordentlicher Feinheiten, die auf schärfster Beobachtung beruhen. So in den

HUGO GRIMM (INNSBRUCK) TIROLER BAUERNHAUS

Aquarell. 25 × 18 cm. — Text S. 21 ff.

Tönen des Holzes, der angeräucherten Wände, dem schwarz in schwarz der Küchendecken usf. Dazwischen wirft der Künstler wohl einmal einen Fleck frisch leuchtender Farben. So in unserem Bilde mit dem Blumenstrauß. Meisterhaft, oft in starken Gegensätzen, versteht Grimm das Licht zu behandeln. Beispiele außerordentlicher Art dafür bilden seine Waldbilder. Alle inneren und äußeren Eigenschaften der Grimmschen Malerei befähigen sie, nicht vor dem sich selbst nicht genügenden Urteile des Künstlers, wohl aber vor dem des unparteilichen Sachverstandes und Gefühles standzuhalten. Sie gehören zum Besten, was tirolische Kunst heutigentages zu bieten vermag. Doering

HUGO GRIMM (INNSBRUCK) STURM

Ölbild. — Text S. 21 ff.

HUGO GRIMM (INNSBRUCK) DER WEIHNACHTSBUSCH
Aquarell. 20 × 28 cm. — Text S. 21 ff.

ZUM BEGINN DES XX. JAHRGANGES

Im Vertrauen auf die Einsicht der Katholiken treten wir in den neuen Jahrgang ein. »Die christliche Kunst« muß weiter bestehen trotz oder vielmehr wegen der Not der Zeit. Seiner letzten geistigen Güter darf das deutsche katholische Volk nicht verlustig gehen. »Die christliche Kunst« ist die einzige allgemeine Kunstzeitschrift der Katholiken. Sie bildet die einzige Stütze der christlichen Künstlerschaft, sie allein verbreitet deren Schöpfungen und verficht deren Standesinteressen.

»Die christliche Kunst« muß weiter bestehen, weil sie dem Klerus eine berufene Beraterin und allen Vertretern der christlichen Religion und Kultur treue, unentbehrliche Weggenossin ist. Namhafte Einschränkungen oder gar völliges Verschwinden der »Christlichen Kunst« wäre für das deutsche Geistesleben ein nicht wieder gutzumachender Verlust.

Die Herausgeber wollen nicht aufhören, jede Art von Opfern zu bringen und hoffen, sie nicht vergeblich auf sich zu nehmen, damit die falschen Gerüchte, als ob »Die christliche Kunst« ihr Erscheinen einstellen wolle, für immer zuschanden werden.

S. Staudhamer

HEINRICH WADERE
KREUZIGUNGSGRUPPE IN SÃO PAOLO
Vgl. Abb. S. 25

HEINRICH WADERE — KREUZIGUNGSGRUPPE

Holz. — Am Triumphbogen einer Klosterkirche. Vgl. Sonderbeil. u. Abb. S. 26. — Text S. 27

NEUE WERKE VON HEINRICH WADERE

(Zu den Abbildungen dieses Heftes)

Versucht man den Begriff »Kunst« mit Worten zu umschreiben und legt dann den auf theoretischem Wege zurechtgerichteten Maßstab an die Werke verschiedener Zeiten und Meister, so wird man bald inne, ein Prokrustesbett gezimmert zu haben, in das sich viele der Besten nicht fügen. Nicht bloß Theoretiker, sondern auch alle wahrhaft selbständig fühlenden Künstler grübeln über die Probleme der Kunst, die letzteren mehr, als man gemeiniglich annimmt. Der tiefe Künstler rückt den Fragen zu Leibe, nicht auf Grund angelesener Gedanken, sondern auf der Grundlage eigenen Erlebens; es treibt ihn, sich über das eigene Schaffen Rechenschaft abzulegen. Infolgedessen dekken sich Theorie und Praxis. Der gute Künstler nimmt auch zu den Werken der Vergangenheit und der Zeitgenossen kritisch Stellung, hält fern, was ihm wesensfremd, und stärkt sich an dem, was ihm geistesverwandt ist.

Aber der bedeutende Künstler pflegt sich ohne besondere Veranlassung über sein künstlerisches Glaubensbekenntnis, wenigstens vor Fernerstehenden, nicht zu äußern; ganz wenige greifen zu diesem Zweck zur Feder. Es ist auch nicht nötig, denn die Werke sprechen zuverlässiger, als es Worte vermöchten. Steht ja auch der Kunstgenießende am liebsten schweigend vor Meisterwerken und empfindet Redensarten darüber als Störung.

Waderes Kunst bekennt sich zur Schönheit in der Wahrheit, zu einer geläuterten Erfassung der Wirklichkeit, zu einer gehobenen Lebensanschauung und deshalb zu edler Beseelung aller Form, zu einem in Anmut und Kraft, in Ruhe und Bewegung, in der körperlichen Erscheinung wie im Geistigen stets vornehmen und zugleich warmfühlenden Gebaren. Seine Kunst läßt das Alltägliche, Nüchterne, Triviale, Gewaltsame, das Gemachte wie das Bildungslose beiseite und haßt das Niedrige. Seine religiösen Werke atmen den Geist überirdischer Würde und erlebter Glaubensinnigkeit. Die Grenzen, welche der Bildhauer-

HEINRICH WADERE ADAM UND EVA

Vgl. Abb. S. 25. — Text S. 27

HEINRICH WADERE KRIEGERDENKMAL

Kreuz schon vorher vorhanden, Gruppe und Postament Holz, zu Seiten Schiefertafeln mit den Namen der Gefallenen der Pfarrei Zweibrücken i. Pf. — Vgl. Abb. S. 27 u. Text S. 28

HEINRICH WADERE PIETÀ
Holz, bemalt. — Für das Kriegerdenkmal der Pfarrei Zweibrücken i. Pf. — Vgl. Abb. 26 unten. — Text S. 28

kunst das Material zieht, sind ohne Auffälligkeit feinfühlig eingehalten, nie wird die Natur abgeschwächt, aber sie ist von Zufälligkeiten gereinigt, welche die Absicht des schönheitsliebenden Künstlers stören würden; der Gefühlsausdruck wird nie leere Geste oder Grimasse und artet nie in Manier aus. Der Wohllaut ruhiger Silhouetten und Linien unterstützt die Klarheit der Anordnung und die natürliche Reinheit der Detailformen.

Wiederholt konnten Werke Waderes hier reproduziert werden. So hat u. a. Alexander Heilmaier im 5. Jahrgang (S. 33 ff.) von vielen Abbildungen unterstützt, eine ausführliche Biographie und Würdigung des Meisters veröffentlicht und im 13. Jahrgang (S. 81 ff.) besprach Dr. O. Döring eine Reihe späterer Schöpfungen. Heute zeigen wir einige der neuesten Arbeiten; daß sich darunter mehrere profane befinden, ist erfreulich. Habe ich doch immer und erst kürzlich wieder in dieser Zeitschrift (vor. Jg. H. 12) betont, daß unsere christlichen Künstler bei Lösung weltlicher Aufgaben ebenso am Platze sind, wie bei kirchlichen Aufträgen.

Es liegt nicht in meiner Absicht, den Bildern eine ästhetische Erläuterung beizufügen, was nach dem schon Gesagten überflüssig wäre, vielmehr beschränke ich mich auf wenige sachdienliche Angaben.

Die Reihe beginnt mit einer monumentalen Kreuzigungsgruppe in Lindenholz für den Triumphbogen der von Richard Berndl erbauten Benediktinerabtei zu São Paolo in Brasilien (Abb. Sonderbeil. u. S. 25). Die Figur des Heilandes besitzt eine Höhe von 3,36 m. Sowohl durch die tiefempfundenen Gestalten Mariä, der am verständnisvollsten mit Christo Mitleidenden, und des die Menschheit auf den Liebestod des Heilandes hinweisenden Johannes, als auch durch das flehend zu Jesu aufblickende, reuevoll auf die Knie gesunkene erste Menschenpaar bringt der Künstler die Besucher des Gotteshauses in gedankliche und gefühlsmäßige Beziehung zum Heiland am Kreuze, der sich für ihre und der ganzen durch Schuld leidenden Menschheit als Sühnopfer hingab und auf dem Altare sein Opfer fortsetzt. Adam und Eva sind auf S. 26 gesondert abgebildet; die am Kreuze für sie geleistete Sühne hat ihnen die ursprüngliche Jugendschönheit und Reinheit der Empfindung zurückgegeben. Räumlich von dem erhabenen Ereignis des Mittelpunktes geschieden, sind sie seelisch und durch künstlerische Ver-

HEINRICH WADERE ORA

Bilder aus dem Klosterleben. Pfeilerreliefs. Vgl. Abb. S. 29. — Text unten

knüpfung in die Gesamtdarstellung einbezogen.

In einem zweiten religiösen Meisterwerk, der schmerzhaften Mutter vor dem Leichnam Jesu (Abb. S. 27) konnte der Künstler seine Einfühlung in den heiligen Gegenstand und seine Fähigkeit, den Beschauer mit sich fortzureißen, noch ungehemmter zur Geltung bringen. Die Leidensstunden am Kreuze sind vorüber, nur der ausgestandene Seelenschmerz lagert noch über dem auch im Tode anziehenden, ehrwürdigsten Haupte Christi, zu dem sich Maria in ergreifender Seelengröße niederneigt. Die Gruppe ist in bemaltem Lindenholz ausgeführt. Sie bildet den Hauptteil eines Kriegerdenkmals für die Stadtpfarrkirche in Zweibrücken (Pfalz) (vgl. Abb. S. 26 unten). Das große Kreuz in Eichenholz war als Missionskreuz schon vorhanden. So hatte der Künstler die Aufgabe, das bereits Gegebene mit dem Hinzukommenden, der Pietà und den Tafeln in Schiefer für die Namen der Gefallenen, zusammenzustimmen. Die in die Wand eingelassenen Leuchter bestehen aus Schmiedeeisen.

Idyllische Klänge ertönen aus den köstlichen Reliefs in Eichenholz, welche Momente aus dem Klosterleben festhalten (Abb. S. 28 u. 29). Sie schildern die kulturelle, geistige und wirtschaftliche Pionierarbeit des Benediktinerordens und dienen als Schmuck zweier die Orgelempore tragender Holzsäulen der schon genannten Klosterkirche in São Paolo.

Tiefstes Menschenleid verkörpert sich in dem hingesunkenen Jüngling, dem Genius der vom Krieg in der Blüte des Lebens dahingerafften hoffnungsvollen Helden, an einem Kriegergrab im Schwabinger Friedhof zu München (Abb. S. 30).

Wehmütige Sorge, gemildert durch die Teilnahme eines guten Menschen und durch ärztliche Kunst, dazu Hoffnung und Dankbarkeit klingen harmonisch zusammen in dem Relief für das Grabmal eines Chirurgen und Kinderfreundes (Abb. S. 31). Die Ruhe und Festigkeit des geistvollen, kräftigen Mannes, die leise Bewegtheit der herrlichen Frauengestalt mit ihrem wohligen Rhythmus der Glieder, dann des ahnend mitfühlenden Knaben lebhafte Gebärde vereinigen sich zu reichem geistigem Leben.

Für das von Richard Berndl entworfene Gebäude der Rheinischen Elektrizitätswerke in Mannheim schuf Wadere außer den groß-

HEINRICH WADERE LABORA

Bilder aus dem Klosterleben. Pfeilerreliefs. Vgl Abb. S 28. — Text S. 28

artigen Figuren »Licht« und »Kraft«, deren Abbildungen der 13. Jahrgang (S. 84 u. 85) enthält, eine Anzahl schmückender Einzelheiten, zu denen die Reliefs der vier Elemente gehören (Abb. S. 32).

Viel schwieriger, als der Uneingeweihte meint, ist die Modellierung einer schönen Gewandfigur. Wunderbar ist die Aufgabe an der trauernden weiblichen Idealgestalt gelöst, welche den Hauptschmuck des Grabdenkmals Schneider im Westfriedhof zu München bildet (Abb. S. 33). Der unübertrefflich gruppierte Faltenwurf nimmt die Wehmutgefühle seiner Trägerin auf und verhüllend ziert er die feierliche Erscheinung. Die 2 m hohe Figur ist in Laaser Marmor ausgeführt, die Architektur in Kalkstein, die Laternen in Bronze.

Auch andere Friedhöfe in München und auswärts besitzen Denkmäler von Wadere. So enthält der Frankfurter Friedhof ein originelles Familiengrab mit Erinnerungstafel für den gefallenen Sohn, dessen Leib in fremder Erde ruht (Abb. S. 34 oben).

Für das Grab eines Dichters ersann der Künstler das Idealrelief »Phantasie«. Der Flug des Geistes wird durch die Flügel an der Stirne versinnbildet (Abb. S. 34 unten). Das vom Haupte ausgehende wogende, wallende Gelock umzüngelt wie ein Kranz von zuckenden Flammen das ernste Denkerantlitz.

Das prächtige Mozarteum Berndls in Salzburg enthält im Hofe an der Bastion des Mirabell-Gartens einen Brunnen mit einer reizvollen Schöpfung Waderes. Die Architektur besteht aus Stein, die Figur aus Bronze (Abb. S. 35).

Genossen wir im vorausgehenden zum größten Teil Monumentalwerke, darunter solche mit ungewöhnlichen Ausmaßen, so entzückt uns auf S. 36 die Wiedergabe einer höchst anmutreichen Kleinplastik, einer Bronzestatuette, die ein Ritterorden einem verdienten Mitglied verehrte.

Daß ein Mann von dem glühenden Geist Waderes am Weh unseres Volkes beim Kriege stärksten Anteil nahm, bedarf keiner Erwähnung. Als ein Ausdruck dieser heroischen Stimmung entstand der Entwurf »1914«, dessen Ausführung in Stein gedacht ist. Er stellt den Abschied des Sohnes von der Mutter dar, die ihm noch zuruft: Sei tapfer und getreu! (Abb. S. 37.)

Den Kassenhof der Dresdener Bank in München ziert ein Zyklus von köstlichen Bronzereliefs, deren eines auf S. 38 uns

HEINRICH WADERE MONUMENTALGRUPPE FÜR EIN HELDENGRAB
Ausführung Muschelkalkstein. — Text S. 28

begegnet; es stellt die Viehzucht allegorisch dar.

Zu den jüngsten Arbeiten des Künstlers gehört das glücklich erfundene und schön durchgeführte Kriegerdenkmal an der Außenwand der Stadtpfarrkirche St. Georg in Freising. Eine Gedächtnistafel, vom Hubertuskreuz bekrönt, enthält die Widmung mit dem Freisinger Stadtwappen; an ihren Konsolen sind die Wappen der früheren Garnisonstädte des 1. Jägerbataillons »König« angebracht: Burghausen, Kempten, Straubing, Forchheim. Die Platte ist von dem Schutzpatron der Königsjäger, St. Hubertus, und dem Schutzpatron der Krieger, St. Georg, flankiert, Vorbilder der bis zum Tode zu übenden Treue gegen Gott und der Selbsthingabe für das Wohl des Nächsten.

Für den Steinaltar einer Klosterkapelle sind die 3 Heiligenfiguren: St. Benedikt, St. Joseph und St. Johannes Baptista bestimmt (Abb. S. 40). Die geschlossene Komposition ist durch die Ausführung in Kunststein, wie durch die Einfügung in eine Architektur mitbedingt. Die Haltung drückt jene Würde aus, die sich für den Altar ziemt, auf den Gesichtern ruht von Güte verklärte Feierlichkeit.

Was ein guter Künstler ersinnt und formt, wird gut und verleugnet den Geist des Urhebers nicht, auch wenn es sich um scheinbar minder Hohes handelt. So mögen denn drei Arbeiten, welche zum Teil dem Kunstgewerbe angehören, unsere diesmalige Schau abschließen; polierte Kirchen- und Hausleuchter in Messing, die Eigentum der Württb. Metallwarenfabrik Geislingen-Steig sind: zuerst ein Messiasleuchter, dann ein Passifloraleuchter, dessen Mittelstück mit der Kreuzigungsgruppe verschiebbar ist, schließlich ein Golgathaleuchter (Abb. Beiblatt S. 10 u. 11).

Wadere entwickelte sich von Anfang an, unbekümmert darum, wie die Schule, der Zeitgeschmack, die Kritik es vorschrieb, einzig, wie sein guter Genius ihn zwang. Schon in der letzten Zeit seines Studiums an der Münchener Akademie unter dem verdienstvollen Sirius Eberle war er ein in sich gefestigter Meister, der sich selbst Richtung und Ziel gegeben hatte; Richtung und Ziel behielt er in steter Selbstvervollkommnung bei und seine Art wird immer Geltung behalten, auch wenn andere Zeiten und verschieden veranlagte Künstler abweichende Wege wandeln.

S. Staudhamer

HEINRICH WADERE

RELIEF FÜR DAS GRABDENKMAL EINES CHIRURGEN UND KINDERFREUNDES

Text S. 28

HEINRICH WADERE, FEUER UND LUFT

XX. MITGLIEDERVERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Bericht des Schriftführers

(Vgl. Beiblatt S. 1 ff.)

Die Mitgliederversammlung für 1922 fand am 26. August v. Js. in München statt. Die Wahl des Ortes war durch den Umstand bedingt, daß Anträge auf Satzungsänderungen vorlagen, sie war auch von der Rücksichtnahme auf die in München abgehaltene Generalversammlung der Katholiken Deutschlands bestimmt. Die Tagung nahm einen sehr befriedigenden Verlauf.

Seitdem ist ein böses Jahr verflossen, das seine Schatten auch auf die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst warf. Um so mehr danken wir Gott, daß diese Zeit für die Gesellschaft eine Periode zwar stiller, aber gedeihlicher Fortentwicklung auf Grund der bestehenden Organisation war. An Festfeiern war freilich nicht zu denken. Deshalb ging der 4. Januar dieses Jahres, an dem die Gesellschaft auf ein 30jähriges verdienstvolles und erfolgreiches Wirken zurückschauen konnte, in aller Stille vorüber.

Die Durchführung von Vorträgen wurde durch die Verhältnisse gehemmt. So mußte ein zunächst für den Herbst 1922, dann für das heurige Frühjahr geplanter Vortragszyklus in einigen Städten des Rheinlands unterbleiben. Um so freudiger begrüßte die Vorstandschaft das eifrige Entgegenkommen der Diözesangruppen Bamberg und Würzburg, welches die Abhaltung eines Lichtbildervortrags über den Leidensweg des Herrn durch den Dichter Peter Dörfler ermöglichte. Die Abende waren in beiden Städten vorzüglich vorbereitet und wurden unter starker Beteiligung der Bevölkerung prächtig durchgeführt. Durch

HEINRICH WADERE, ERDE UND WASSER

Vier Dekorationen an einem Verwaltungsgebäude in Mannheim. — Text S. 29

HEINRICH WADERE GRABDENKMAL SCHNEIDER
Figur Marmor, Architektur Kalkstein. Westl. Friedhof in München. — *Text S. 29*

den schönen Verlauf des Vortragsabends in Würzburg ermuntert, klopfte die Vorstandschaft, nachdem die Generalversammlung vor zwei Jahren in Bamberg getagt hat, hier im regsamen Würzburg nochmal an und zwar mit der Frage, ob die heurige Versammlung hier stattfinden könne. Die Anfrage wurde freundlichst bejaht. Dankbar erinnert die Vorstandschaft an die gestrige Feier und an die heute um 10 Uhr stattfindende Versammlung, weil es möglich wurde, heuer wieder im Zusammenhang mit der Generalversammlung Vorträge abzuhalten. So weiß sich die Vorstandschaft den Würzburger Mitgliedern zu besonderem Dank verpflichtet.

Auch allen anderen Mitgliedern nah und fern danken wir innig: wir danken ihnen

HEINRICH WADERE FAMILIENGRAB

Mit Erinnerungstafel für den gefallenen Sohn. Frankfurter Friedhof. — Text S. 29

für ihr Verbleiben in der Gesellschaft, allen wirtschaftlichen und seelischen Nöten zum Trotz. Diese opferwillige Treue ermöglichte der Gesellschaft die ununterbrochene Fortführung ihrer Aufgaben. Freilich mußte mit Rücksicht auf manche zwar für die Sache begeisterte, aber finanziell weniger kräftige Mitglieder der Jahresbeitrag im Verhältnis zu den Gegenleistungen der Gesellschaft zu niedrig gehalten werden, so daß es ohne Mithilfe des valutastarken Auslandes nicht ginge.

Es konnte die heurige Jahresmappe, die 31. in der Reihenfolge dieser hochwichtigen Publikationen, immerhin für die gegenwärtigen Verhältnisse sehr schön und reichlich ausgestattet werden. Die vier Tafeln, in der Mehrzahl farbig, und die 20 Textbilder geben an Schönheit der Ausführung den früheren nichts nach. Auch die Verlosungen brauchten nicht unterbrochen zu werden und die am Ende des Jahres fällige Verlosung für 1922 brachte 961 kostbare Gewinne unter die Mitglieder und zwar sechs Originalwerke und 955 ausgezeichnete Reproduktionen des sinnigen Meisterwerkes

H. WADERE PHANTASIE

Für das Grab eines Dichters. — Text S. 29

HEINRICH WADERE BRUNNEN

Im Hof des von Richard Berndl erbauten Mozarteums in Salzburg. — Text S. 29

von dem Schweizer Fritz Kunz: »Die hl. Familie in Nazareth«.

Der Bericht über die 19. ordentliche Mitgliederversammlung wurde alsbald im September v. Js. versandt, der Jahresbericht 1922 erschien im März.

Die Vorstandschaft hielt 16 Sitzungen ab. Zu ihrem tiefen Bedauern erlitt sie durch das am 3. Mai erfolgte Ableben des Herrn Geheimen Hofrates Dr. Georg von Jochner einen schmerzlichen Verlust. Seit 1908 gehörte der Heimgegangene der Vorstandschaft an, in der er verdienstvoll für die Gesellschaft wirkte und durch seine hohe Bildung wie seinen edlen Charakter großes Ansehen genoß.

Der Künstlerrat trat dreimal zusammen. Als gegen Ende des Jahres die Zeit der Jurywahl nahte, wurden zunächst über die Kosten ihrer Durchführung Erkundi-

HEINRICH WADERE EHRENGABE
Bronzestatuette. Bronze, Sockel polierter Muschelkalk. — Text S. 29

gungen eingezogen. Es stellte sich heraus, daß die Druckkosten für die Künstlerliste, die Wahlzettel, die Begleitzirkulare, die Briefumschläge und die Portoauslagen eine sehr hohe Summe ergäben. Hiervon wurden Künstlerrat und Vorstandschaft verständigt. Nach Kenntnisnahme der beträchtlichen Kosten, und in der Erwägung, daß bei den hohen Portosätzen die Beteiligung an der Wahl noch viel flauer als früher werden möchte, beschloß der Künstlerrat am 30. Januar einstimmig, für 1923 sei von einer Jurywahl abzusehen und die Jury des Jahres 1922 solle ihr Ehrenamt weiterführen. Am gleichen Tage trat die Vorstandschaft diesem Beschluß einstimmig bei. — Am 22. Juni befaßte sich der Künstlerrat mit der ständigen Ausstellung, desgleichen am 7. September. Seit ihrem Bestehen (1900) galt die ständige Ausstellung im Ausstellungsraum Karlstraße 6 als Unternehmen der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., welche ihre Räume ebendort hatte, aber seit 1. April sich in der Lothstraße 1 befindet. Es bestand eine eigene Jury der letzteren Gesellschaft, zu deren Obliegenheiten die künstlerische Besorgung der ständigen Ausstellung gehörte. Daran änderten auch die Abmachungen der Mitgliederversammlung vom 11. März 1914 nichts. Nachdem nun aber die Lösung der Geschäftsstelle unserer Gesellschaft von der G. m. b. H. vollständig durchgeführt ist, wurde im Dezember mit letzterer die Abmachung getroffen, daß ab Ende des Jahres 1922 die Jury der Gesellschaft f. christliche Kunst, G. m. b. H., in Wegfall kommen und der Jury der D. Gesellschaft f. christl. Kunst außer der Bearbeitung sämtlicher Anfragen in Kunstangelegenheiten auch die ständige Ausstellung obliegen solle. Die ständige Ausstellung wird als alleiniges Unternehmen der D. Gesellschaft f. chr. Kunst weitergeführt. Sie umfaßt zunächst Originalwerke der Malerei und Plastik, Architektur, Graphik; auch kunstgewerbliche Gegenstände, Gipsabgüsse wie in den großen allgemeinen Kunstausstellungen; gute Kopien, Abgüsse eines Originals zum Zweck des Verkaufes können zugelassen werden. Bei Verkäufen wird eine Provision von 12% der Verkaufssumme erhoben, wovon der D. Gesellschaft f. chr. Kunst 10% zufallen und dem Verkaufsvermittler 2%. Hierauf ist bei der Festsetzung der Preise Rücksicht zu nehmen. Der ursprünglich angesetzte Preis kann dem sich ändernden Geldwert angepaßt werden[1]). — Für die Ausstellung stehen zwei Räume zur Verfügung. Gemäß der Neuregelung wird der Betrieb der Ausstellung übernommen und wurden sämtliche Künstler-Mitglieder Ende August davon verständigt und zur Einsendung von Werken eingeladen. Da die Juroren ohnehin sehr belastet sind, so wurde von dem Rechte Gebrauch gemacht, daß die Jury sich für die Ausstellungsarbeiten erweitern und für diese einen eigenen Ausschuß aufstellen könne. Dieser Ausschuß besteht z. Zt. aus den Herren Bildhauern

[1]) Er ist jetzt in Goldmark auszudrücken. D. R.

HEINRICH WADERE 1914

Entwurf zu einem Erinnerungsdenkmal an den Weltkrieg. — *Text S. 29*

Jos. Auer, Karl Kuolt und Franz Scheiber, ferner den Herren Malern Joseph Albrecht, Franz Fuchs und Joseph Guntermann. Die Ausstellung ist gedacht als Vorstufe für Wanderausstellungen; sie dürfte auch den übrigen Zwecken der D. Gesellschaft f. chr. Kunst gute Dienste tun.

Die Jury behandelte seit der letzten Mitgliederversammlung in 29 Sitzungen zahlreiche künstlerische Angelegenheiten und leistete viel zur Aufklärung. Aber es wäre falsch, wenn aus dieser Feststellung der Schluß gezogen würde, daß sich die Verhandlungen in einer größeren Anzahl von Aufträgen ausgewirkt haben müßten, denn leider war nach dieser Richtung das Ergebnis recht spärlich. Besondere Anforderungen erheischte die Durchführung von vier Wettbewerben. In allen vier Fällen hatte sich die Jury zur Bildung eines den Wünschen der Künstlerschaft angepaßten Preisgerichtes durch Zuwahl erweitert. Am 23. September kam der Wettbewerb zur Erlangung von Projekten für ein Kriegerdenkmal in Ottobeuren zum Austrag, am 6. Oktober jener zur Erlangung von Entwürfen für eine St. Antoniuskirche in Augsburg. Die erfreulichen Ergebnisse sind im Jahresberichte für 1922 abgedruckt. Eine sehr schwierige Aufgabe stellte der im Januar ausgeschriebene Wettbewerb für die Ausgestaltung des Hochaltarraumes der Marienkirche zu Landau i. Pf. Es handelte sich in erster Linie um die Gewinnung eines monumentalen und den liturgischen Bestimmungen angepaßten Sakramentsaltars innerhalb einer unruhigen Architektur. Die Preissumme wurde auf fünf Projekte gleichmäßig verteilt. Im Mai kam das Ausschreiben zum Wettbewerb für ein Kriegerdenkmal in Görisried zur Versendung. Das Preisgericht traf am 27. Juni die Entscheidung über die eingelaufenen 32 Entwürfe, wobei ein erster Preis, zwei zweite und zwei dritte Preise zuerkannt wurden.

Ist die Tatsache tröstlich, daß das innere Leben der Gesellschaft gesund und hemmungslos pulsierte, so darf ich zum Schluß noch die nicht nur tröstliche, sondern ermunternde Tatsache anführen, daß die Mit-

H. WADERE VIEHZUCHT
Text S. 30

gliederzahl zunahm und eine Höhe von 6458 erreichte (dazu 768 Teilnehmer). Die Vorstandschaft spricht dem Herrn Geschäftsführer Franz Frischholz bei diesem Anlaß ihre volle Anerkennung für seine gewissenhafte, begeisterte und ersprießliche Tätigkeit aus.

Auch die Zeitschriften »Die christliche Kunst« und »Der Pionier« konnten sich bis jetzt noch halten. Es wäre für die Künstlerschaft ein folgenschwerer Schlag und für die deutschen Katholiken ein nicht wieder gutzumachender Verlust, wenn diese Publikationen der Teilnahmslosigkeit zum Opfer fielen. Sooft ein Stück des geistigen Lebens der Katholiken untergeht, verlieren sie auch ein erhebliches Stück Einfluß in der Öffentlichkeit und in den führenden Kreisen des Kulturlebens.

Darum dürfen wir nicht nachlassen, Opfer zu bringen, denn es handelt sich um Gottes heilige Sache.

GEDANKEN ÜBER DIE CHRISTLICHE KUNST

(Aus einer Zuschrift eines angesehenen Künstlers)

Nichts kann richtig begonnen noch beendigt werden ohne folgende drei Dinge: ohne tüchtiges Können, ohne ernstes Wissen und ohne liebevolles Wollen; das sind selbstverständliche Forderungen beim Schaffen eines Künstlers. Bei der christlichen Kunst aber gehört noch zum Talent und Genie, daß der Künstler von tiefem religiösem Glauben beseelt ist, in der Gemeinschaft der Kirche steht und mit derselben fühlt und mit dem mystischen, sakramentalen und liturgischen Leben unserer heiligen Kirche aufs engste verbunden ist. Der Künstler, der fern von der Kirche, ihr diametral gegenübersteht, wird in aller Ewigkeit nie unverfälschte christliche Kunst schaffen können. Wer nicht als gläubiger Christ fühlt und denkt, der lasse das denen über, die durchdrungen sind vom Glauben der Lehre Christi, denjenigen, die in die geheimnisvolle Tiefe des religiösen Lebens, den inneren wahren Geist des Christentums eingedrungen sind und ihn besitzen.

Wahre christliche Kunst muß ein Gebet, ja eine Predigt sein, und der Gemeinschaft zur Erbauung und Erhebung dienen. Die Kirche war nie ein Hemmschuh für den Fortschritt in der Kunst, im Gegenteil, das haben doch die vergangenen Zeitperioden gezeigt; aber das Werk darf doch den weniger kunstverständigen Christen nicht abstoßen oder beleidigen, oder eine Blasphemie sein, darauf sieht die Kirche mit allem Recht. Sie braucht talentvolle Künstler, diese sollen aber auch glaubenstreu sein, und sind sie das, dann lasse man jeden in seiner Sprache sprechen, man hemme nicht seinen Wagemut, man lasse ihn bauen, formen, malen, wie er fühlt und will. Das christliche Volk wird in allen seinen Kreisen, wenn das Werk echt ist, es verstehen und sich in dasselbe einleben. Wo es echt ist, soll man das Alte nicht verachten, diejenigen, die es geschaffen, waren in ihrer Zeit auch Neuerer; ebenso darf man das neue Gute (aber nicht Modische, denn Mode in der Kirche gibt es nicht) nicht zurückweisen, nicht verdammen, sondern im Gegenteil unterstützen, das Echte vom Falschen sieben. Und ist wirklich beim jungen Künstler ein starkes, eigenkräftiges religiöses Innenleben vorhanden, dann soll man ihm fördernd zur Entwicklung verhelfen, zur Erhebung und Freude unserer großen katholischen Gemeinde und zu Ehre und Ruhm unserer Kirchenkunst.

Gewaltsam läßt sich die kirchliche Kunst nicht erneuern, am allerwenigsten von Außenstehenden und Andersgläubigen; auch lehnt die Kirche alle Einflüsse ab, die Naturvölkerkunst und ähnliches aufleben lassen wollen, und die durch ein gewisses Kunstdemagogentum dem christlichen Volk mit großem Redeschwall Zerrbilder aufdrängen möchten. Beispiele hiefür zeigte uns die Dombauhütte auf der Gewerbeschau 1922. Die katholische

HEINRICH WADERE KRIEGERDENKMAL

An der äußeren Chorwand der Stadtpfarrkirche St. Georg am Marienplatz in Freising. Hl. Hubert und Hl. Georg. — Mitarbeiter: die Freisinger Bildhauer Grabner, Franz und Hoffmann, Photograph. — Text S. 30

Kirche hat ihre große Tradition und läßt sich nicht von modischen, noch nicht gefestigten Versuchen beeinflussen und ihre Gotteshäuser verunzieren mit kretinenhaften Gebilden. Gott sei Dank, die katholische Kirche ist gesund geblieben und wird es immer bleiben. Deshalb kann nur nach und nach in stetigem stillem Arbeiten neues, an die Tradition anknüpfendes Schaffen Eingang in die Kirche finden. Heute, in der Zeit der Erfindungen, der Elektrizität, in dem nervösen Hasten, sollen die Künstler immer wieder Neues, noch nie Dagewesenes bringen, und ist das nicht der Fall, dann kommt das so beliebte große Schlagwort »rückständig, epigonenhaft!« Nicht das Kleid macht das Kunstwerk aus, sondern der Geist, der Inhalt. Heute läßt man der Kunst die Zeit zur Entwicklung nicht mehr, wer nicht gerade mitmacht, wenn die Gebilde der Inder oder Südsee-Insulaner Mode sind, der ist überhaupt kein Künstler. Es muß mit Gewalt alles anders sein, und gerade diejenigen, die durch Wort und Schrift diese untraditionellen Bahnen unterstützen, merken nicht, oder wollen es nicht merken, wie sehr sie ihre Anhänger in ein fremdes Epigonentum hineinhetzen, das viel verderblicher ist, als das sogenannte Epigonentum, das den der Kirche treu gebliebenen Künstlern zum Vorwurf gemacht wird. Die christliche Kunst hat eben einen anderen Zweck, als die profane; letztere hat Freiheiten, die die kirchliche nicht hat. Sie darf nicht gegen das Fundamentale christlicher Kunst verstoßen.

Etwas mehr Bescheidenheit würde gut tun und wäre sogar sehr vonnöten, denn mancher dünkt sich groß und wird später vielleicht nur als winziges Glied in dem Entwicklungsgang angesehen werden. Schaffe jeder, so gut er kann, bleibe er sich treu, gebe er das, was er geben muß, seine Seele in seinem Werk und er wird nicht umsonst gelebt haben und seinem Volke schon dadurch Vieles gegeben haben. Zu guter Letzt ist die Kunst denn doch noch für das Volk da und nicht bloß für einen kleinen Kreis, der in dem Glauben lebt, mit Gewalt in

HEINRICH WADERE DIE HEILIGEN BENEDIKT, JOSEPH UND JOHANNES B.

Für einen Steinaltar; Ausführung Kunststein. — *Text S. 30*

Jahrzehnten umbauen zu können, was viele Jahrhunderte in unermüdlichem Fleiß, Arbeit, Kampf und Tradition aufgebaut haben. Ich mache den Stürmern keinen Vorwurf, sie können es recht gut meinen, aber der Umbau der christlichen Kunst läßt sich nicht in kurzer Zeit bewerkstelligen, oder durch den Einfall, man könnte da oder dort Fremdes einpflanzen und dadurch Neues schaffen. Erzwingen läßt sich eine so hohe kulturelle Sache nicht, das kann nur wachsen und zwar in der Tradition der Kirche. Möchten sich doch alle, denen die christliche Kunst am Herzen liegt, immer mehr vereinen, jeder das geben, was er zu geben hat und so nach und nach unsere christliche Kunst zu dem machen, was z. B. die gotische und mittelalterliche Kunst waren: der Ausfluß tiefsten Glaubens, die Verherrlichung des Erlösers und der heiligen Kirche, zur Erhebung, Tröstung und Rettung der kranken Menschheit.

REMBRANDT

Er war kein Mann des unbarmherz'gen Lichts,
Ihm wurde wohl in frommen Dämmerungen.
Die stillen Stunden taten es ihm an.
Und ihnen hat er seinen Psalm gesungen.
Da wurde herbes Antlitz mild und weich,
Da kam die Güte aus den ewigen Fernen
Zurück auf eine kampfgefurchte Stirn,
Verschloss'ne Lippen wollten lächeln lernen.
Er grub aus einem lang verstauten Born
Die heiligen Fluten einer Menschenseele.
Und mühte sich mit heißer Zärtlichkeit,
Daß er der Welt von seinem Fund erzähle.
— — — — — — — — — — — — —
Rembrandt van Rijn! Mein Herz tat manche Fahrt
Inbrünst'gen Danks zu Deines Werks Vollendung.
Du Unbewußter! Zauberer Deines Gotts.
Staubmüder Träger wunderbarster Sendung.

M. Herbert

M. Emonds-alt 3323 GFCHKM

SANCTA FAMILIA

KARL BAUR MADONNA

Vom Kriegerdenkmal in Gundremmingen. — *Text S. 50*

BILDHAUER KARL BAUR

Von DR. RICHARD HOFFMANN

(Abb. S. 41—62)

Mit 20 Jahren begann der Künstler, ein geborener Münchener (21. Dezember 1881), seine Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste als Schüler von Wilhelm v. Rümann. Nach seines Lehrers allzufrühem Tode verblieb Baur an der Komponierschule bei Erwin Kurz und A. v. Hildebrand. Bald war seine Begabung offenbar. Zahlreiche Preise bei Akademiekonkurrenzen waren der äußere Erfolg der Studienzeit, die mit der Auszeichnung durch den Bayerischen Staatspreis für Italien abgeschlossen ward. Unter den zahlreichen Arbeiten der Studienjahre sind merkwürdigerweise nur wenige »christliche« Arbeiten anzutreffen. Diese Tatsache erklärt sich aus der vorausgegangenen praktischen Lehrzeit in einer sogenannten »Anstalt für christliche Kunst«. Nach des Künstlers eigenen Worten sammelte sich in seinem Herzen »tiefe Abneigung gegen die entwürdigende Geistlosigkeit solcher Betriebe«, sein künstlerisches Denken und Fühlen bäumte sich dagegen auf und hieß ihn von christlichen Thematen weg und zu anderen Vorwürfen sich flüchten. Das war während der Studienperiode. Erst der einjährige Aufenthalt in Italien bewirkte einen starken Umschwung. Wie auf Tausende von Künstlern vor ihm, so übte auch auf Karl Baur Italiens Kunst eine eminente Befruchtung

KARL BAUR ELISABETH
Am Hochaltar in Solln. — Text S. 44

aus. Der dortige Aufenthalt bedeutete für unseren Meister künstlerisch ein Wachsen und Klären. Besonders weitete sich der Blick für den Zusammenhang von Architektur, Plastik und Malerei. Auf italienischem Boden fertigte der Künstler, obwohl Bildhauer, eine Reihe von Architekturzeichnungen, einzig und allein aus dem Bestreben heraus, das Gefühl und Verständnis für Verhältnisse und das Wesen des klassischen Baugedankens zu festigen. Die reine Tektonik wurde dem jungen das Land aller Schönheit Bereisenden zum Schauspiel lebendiger Kräfte. Die starre Logik der Konstruktion fühlte er als lebendigen Organismus, die strenge Kontrapunktik der architektonischen Gesetze als wohltuenden Rhythmus. Angesichts der herrlichen Zeugen einer großen Vergangenheit erwachte im Künstler wieder die Liebe zur christlichen, zur kirchlichen Kunst. Und diese Liebe wurde für ihn zukunftbestimmend. Dazu kam noch ein Zweites. Der Heimweg aus Italien führte über Frankreich und zu einem Aufenthalt in Paris. Erfüllt von dem beglückenden Formausdruck des klassischen Menschen und begeistert von den Kunstperioden späterer Abwandlungen im sonnigen Italien sah der strebsame Jüngling die gotische Kathedrale. Und sie trat im Lande der Wiege der Gotik, in der Isle de France, vor sein empfängliches aufnahmefähiges Wesen in all ihrer erschütternden Schöne, in der sieghaften Größe der Architektur wie in der vergeistigten Form der figürlichen Plastik. Bis dahin war ihm die Gotik durch die verschiedenen Restaurierungen und Purifikationen, durch die Rekonstruktionen und Neuschaffungen seiner Heimat leblos, ausdruckslos und nichtssagend geblieben, nicht vom Geiste, sondern von der Rechenmaschine gleichsam gezeugt und dem Reißbrett entnommen. Die Kathedrale Nordfrankreichs öffnete ihm mit einem Schlage das seelische Verhältnis zum transzendentalen Ausdruckswillen. War es dem Künstler im Anfang unmöglich, zu der gleichsam versteinerten Vertikalbewegung eine Beziehung zu finden, so zog ihn jetzt beim Anblick der französischen Kathedrale die innere Stimme des Blutes mächtig zu dem rein geistigen Ausdruckswillen hin. Eine Bewegung übermenschlicher Wucht, unendlichen Wollens und Begehrens ergriff des Künstlers Inneres. Ein Aufgehen aller irdischen Gebundenheit in die Unendlichkeitsbewegung bemächtigte sich seiner.

Das Herz geschwellt von den Eindrücken dieser beiden Länder kehrte Baur in die Heimatstadt zurück und begann seine selbständige Tätigkeit. So nachhaltig war der Aufenthalt in der Fremde, daß die nun entstehenden Schöpfungen unter den oben kurz skizzierten Gesichtspunkten zu betrachten sind. Und die harten Jahre der Pflicht und der Arbeit, wohl auch von widrigen Schicksalsschlägen heimgesucht, konnten den heiligen Funken nicht erlöschen, den der Künstler als unveräußerliches Erbe aus der Fremde in die Heimat sich geholt. Italiens Gottes-

tempel und Paläste, Frankreichs Kathedralen — überall im Reichtum ihres plastischen Schmuckes – waren die Lehrmeister der Kunst Karl Baurs. Bereits 1912 wurde der junge Künstler vom bayerischen Staate mit einem Staatsauftrag für die Kirche in Solln bei München betraut, dem bald weitere Staatsaufträge für St. Willibald in Nürnberg und späterhin für Augsburg-Pfersee folgten. Neben diesen Werken brachten Preise bei einer Reihe von öffentlichen Wettbewerben Erfolg. Zur glücklichen Fügung wurde unserem Meister die enge Freundschaft mit Architekt Michael Kurz und Maler Theodor Baierl — ein stilles, aber ersprießliches Zusammenarbeiten von Architekt, Maler und Bildhauer, das gerade in dieser gegenseitigen Ergänzung zu großer Fruchtbarkeit sich entfaltete und zahlreiche Schöpfungen von Bedeutung zeitigte. Der Kriegsausbruch unterband die Arbeit, der Bildhauer wurde Krieger. Die Kämpfe an der Westfront, die dumpfen Wochen im Kriegslazarett wurden zum starken inneren Erleben und übten einen nachhaltigen vertiefenden Einfluß aus. Krank heimgekehrt brachte zähe Energie allmählich die Schaffenskraft zurück. Die Revolution nahm hohe Auftraggeber und äußere Anerkennung, doch ging es trotzdem vorwärts. So brachte das Kreszentiaheim in Altötting schöne Aufgaben dank verständiger Förderer wahrer christlicher Kunst. Die Kanzel Augsburg-Pfersee entstand wie der große Ölberg für Kaufbeuren. Und endlich die Kollektion von 12 Arbeiten auf der Jubiläums-Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (1922) bildete gewissermaßen den Abschluß einer ganzen Schaffensperiode.

Die im Bilde gezeigten Arbeiten des Künstlers sind ein Rückblick auf zwei geteilte Schaffensperioden, einmal von 1912—1914 und dann von 1918 bis zur Gegenwart. Wie bei jedem Künstler, so ist selbstverständlich auch hier ein Werdegang zu verfolgen. Die neueren Werke offenbaren entschieden eine starke Weiterentwicklung der Gestaltungskraft zur letzten Vereinfachung und geistigen Vertiefung. Trotz dieser Zunahme an künstlerischer Reife ist jedoch unserem Meister von jeher folgendes zuzusprechen: Nicht Zeitgeschmack oder Äußerlichkeiten haben Einfluß auf den Künstler genommen und ihn auf neue Wege geführt, vielmehr ernste Arbeit, inneres Erleben und eine stärker gewordene in des Wesens Tiefe gehende Naturanschauung, die keinen schwächlichen Kompromiß aufkommen läßt, sind immer die Leitmotive des Gestaltens. Plastik ist für Baur jederzeit ein von Zufälligkeit gereinigtes Formbild und Ausdrucksmittel seiner echten und wahren Empfindung. Diese schon ursprünglich im Künstler schlummernde Neigung zur starken organisch lebendigen Form ist entschieden durch die Hildebrandische Schulung noch mehr gefördert und nachhaltig gefestigt worden.

KARL BAUR — ZACHARIAS
Am Hochaltar in Solln. — *Text S. 44*

1912 wurden Karl Baur vom bayerischen Staate die beiden für den Hochaltar der neuerbauten Pfarrkirche in Solln bei Mün-

KARL BAUR HOCHALTAR IN ST. WILLIBALD IN NÜRNBERG
Farbiger Marmor. — Text s. unten

chen bestimmten Holzfiguren Zacharias und Elisabeth übertragen, überlebensgroße Werke von 2,30 m Höhe (Abb. S. 42 u. 43). Dem Künstler war es somit beschieden, gleich anfangs an die Monumentalplastik heranzutreten. Gleichzeitig fertigte Prof. Becker-Gundahl das Hauptbild für diesen Altar. Die souveräne Überlegenheit, mit der dieser bedeutende Maler sich über den in Anlehnung an den Barockcharakter gelösten Altaraufbau stellte, bestärkten auch den Plastiker bei Schöpfung der großen die Komposition flankierenden Figuren nicht in eine naheliegende stilistische Nachahmung zu verfallen, sondern frei und selbständig zu gestalten. Die plastisch konzentrierte Durchbildung der beiden kraftvollen Gestalten erregte denn auch Aufmerksamkeit und brachte 1914 einen weiteren Staatsauftrag für den Hochaltar in St. Willibald in Nürnberg (Abb. S. 44 u. 45). Der flächenhaft aufgebaute an frühchristliche Grundformen erinnernde Choraltar entstand in Zusammenarbeit mit dem damaligen Regierungsassessor Architekt Weiß. Die Ausführung des Altares erfolgte in verschiedenfarbigem Marmor. Der Figurenfries von sechs Frankenheiligen in rotem Metzauer Marmor bedingte in Architektur und Material eine herbe Stilisierung. Gerade dies kam dem Empfinden des Künstlers sehr entgegen. Würde und Ernst sind der ganzen Plastik aufgeprägt, aber trotz aller statuarischen Feierlichkeit sprechen die Gestalten zu Herzen.

Da brach kurz nach der glücklich beendeten Aufstellung dieses Altarwerkes der Weltkrieg aus. Bald wurde unser Meister einberufen. Die Kunstarbeit schwieg auf längere Zeit. Trotzdem entstand in einer Beurlaubungspause 1917 der ergreifende Grabchristus für Reichholzried. Aus dieser Arbeit spricht des Künstlers Umgang mit dem rauhen Kriegshandwerk. Kämpfe an der Westfront, Schützengräben und Kriegslazarett ließen den Meister die Majestät des Todes kennen lernen. Unter solchen Eindrücken entstand dieses erste Werk, ein Kriegswerk im vollsten Sinne des Wortes. Die eindringliche Wirkung und das Monumentale in der Gestalt des toten Heilandes beruht auf der konvexen Kurve des Unterbaues.

KARL BAUR FIGUREN AM HOCHALTAR IN ST. WILLIBALD IN NÜRNBERG
Vgl. Abb. S. 44 — Text S. 44

Ein bedeutender Auftrag trat an unseren Künstler heran mit der Inneneinrichtung der Pfarrkirche Augsburg-Pfersee. Die Arbeiten begannen mit St. Antonius und St. Joseph, den Repräsentanten von Gebet und Arbeit (Abb. S. 46 und 47). Man ist gewohnt, gerade diese beiden Heiligen in der christlichen Kunst mit einer oft unerträglichen Süßlichkeit dargestellt zu sehen. Um so mehr wirkt die neue Auffassung, die unser Künstler sich zu eigen gemacht, gleichsam erlösend auf uns ein. Für diese neue Auffassung erwiesen sich die Aufstellung am Chorpfeiler und das Architekturgehäuse als ganz besonders günstig. Den Glanzpunkt der mit Augsburg-Pfersee verbundenen Aufträge bildete aber die große im Verein mit Architekt Michael Kurz geschaffene Kanzel, deren Figurenfries wieder als Auftrag des bayerischen Staates entstand (Abb. S. 48 bis 53). Im ersten Entwurf war ein strengstilisierter Unterbau mit Prophetengestalten vorgesehen. Einschränkung der Mittel und das von Geistl. Rat Wagner gestellte Thema: »Christus als Brotspender«

KARL BAUR HL. ANTONIUS
An einem Emporepfeiler der Kirche in Pfersee
Text S. 45

bedingten die jetzige Ausführung. Durch die Achteckform des Kanzelstockes waren rein plastisch sehr große Schwierigkeiten zu überwinden. Wir möchten darauf ganz besonders aufmerksam machen. Denn die bewältigte Reliefdisziplin wird immer noch viel zu wenig begriffen. Wie sehr kamen hier des Künstlers zähe Architekturstudien zunutze, denen der Bildhauer — wie oben kurz bemerkt — in Italien oblag. Der Mittelpunkt der Monumentaldarstellung ist Christus, eine hoheitsgebietende Gestalt, dabei aber keineswegs unnahbar, vielmehr von hingebender Milde, ein edler Menschenfreund. Bei aller gesunden Körperlichkeit in der künstlerischen Formendurchbildung der einzelnen Gruppen breitet sich über das ganze Werk der Hauch symbolischer Auffassung, der selbstverständlich in dem Christustypus den höchsten Ausdruck erlebt — wahre, tiefe und kraftvolle kirchliche Kunst: Christus ist Brennpunkt der ganzen Anlage als Brot und mit dem Brote Leben spendende Kraft, und zu diesem Mittelpunkte stehen in unmittelbarer, bezw. in mittelbarer Beziehung die seitlichen Gruppen der bereits Gestärkten, der um Labung Bittenden und mit der Sünde Ringenden. Stilistisch ist das Ganze auf starke verinnerlichte Ausdrucksform eingestellt.

Neben Augsburg-Pfersee war für die kirchliche Gegenwartskunst die Ausstattung der Kirche des Kreszentiaheims in Altötting ein bedeutsames Ereignis. Das Interieur erhielt seltene Harmonie durch die rege Zusammenarbeit von Architekt, Bildhauer und Maler. Wir werden unwillkürlich wieder an die Zeiten des 18. Jahrhunderts zurückerinnert, da gerade dieses Zusammenwirken der drei großen Kunstgebiete so hervorragende Werke schuf. Bei der künstlerischen Ausstattung des Innern der Kirche des Kreszentiaheims wiederholt sich diese für die Kunst höchst ersprießliche Erscheinung in neuzeitlich selbständiger Form. Und was dem Ganzen eine besondere Note verleiht, das liegt in der Zweckmäßigkeit des Raumes: Trotz starker Charakterisierung jedes einzelnen Stückes trägt das Innere eine traute klösterliche Stimmung; der Raum ist so recht als Klosterheiligtum aufgefaßt. Die erste Rolle spielt die Altarausstattung. Der Hochaltar, dessen Architektur und Ornamentik aus der Hand Baurs stammt, bildet in seiner freien und originellen Lösung im Zusammenhang mit dem figürlichen und dekorativen Schmuck einen eigenartig schönen Rahmen um das Herz-Jesubild von Bildhauer Franz Hoser. Die Seitenaltäre gehen ebenfalls selbständige Bahnen in ihrem aufgelösten Rankenwerk, das sich um die Mittelreliefs in ausdrucksvoller Zier gruppiert. Von besonderem Interesse ist der sogenannte Stifteraltar, dessen Relief die hohe

Stifterin all' der künstlerischen Pracht der Klosterkirche aufnimmt (Abb. S. 54). Vor der thronenden Madonna mit dem Kinde kniet anbetend und verehrend Prinzessin Arnulf von Bayern und opfert ihren im Felde gefallenen Heldensohn Heinrich auf, während auf der anderen Seite zu Füßen der Patrona Bavariae Arbeiter beten, mit Rücksicht auf den Charakter des Altarwerks als Kriegergedächtnisaltar. Mit vielem Geschmacke ist die Polychromie der drei Altäre behandelt. Das polierte Braun des Holzes ruft im Verein mit dem Glanzgold der Ornamentik und dem Weiß der Reliefs vornehm abgeklärte Töne hervor. Würdig fügen sich die Kanzel und der Kreuzweg in die Altarausstattung ein. Am Kanzelkorpus begegnen wir wieder Reliefs in der gleichen Art; besondere Liebe ist auf den Majolika-Kreuzweg verwendet (Abb. S. 55). Seine Ausführung besorgte der weithin bekannte Hafnermeister Reither in Landshut, eine durch Generationen in der Ton- und Majolika-Technik bewährte Künstlerfamilie. Die einzelnen Kreuzwegstationen führen auf das Wesentlichste konzentrierte Kompositionen vor, deren Form und Farbe zu einem harmonischen Ganzen zusammengefaßt sind.

In die gleiche Zeit fällt die Pietà für die Stiftskirche in Altötting (Abb. S. 61), aufgestellt auf einem der nördlichen Seitenaltäre, als Kriegserinnerung bestimmt: »Rachel plorans filios suos« — diese mächtige Klage der ehrwürdigen Matrone des Alten Bundes, für die schmerzhafte Mutter nach den Traditionen der Kirche schon seit jeher als Vorbild angewendet, war dem Künstler der Maßstab für die Stärke des Ausdrucks. Manches Urteil, auch dem Schreiber dieser Zeilen nicht unbekannt, fiel zu Ungunsten dieser Arbeit aus. Mag sein, daß für viele es sehr schwer ist, sich mit der Herbheit der Auffassung abzufinden, in gleicher Weise wie bei dem Reichholzrieder Grabchristus. Vor allem aber erscheint es bei gerechter Würdigung dieser beiden Schöpfungen notwendig, sich die Motive zu vergegenwärtigen, aus denen heraus sie entstanden sind. Grabchristus und Pietà sind Erinnerungswerke an den Weltkrieg. Wie dieser erschütternd sprechen beide Werke eine eindringliche Sprache mit uns. Wer könnte sich dieser machtvollen Sprache verschließen? Bei wahrer Vertiefung in diese Kunstwerke wird es uns unwillkürlich klar, daß es nicht an den Arbeiten liegt, wenn sie in ihrer künstlerischen Wirkung versagen, sondern daß die Schuld uns selbst trifft. Das offenkundige

KARL BAUR HL. JOSEPH
An einem Emporepfeiler der Kirche in Pfersee
Text S. 45

Ringen des Künstlers, das aus der Gesamtkomposition wie aus jeder einzelnen Linie des Werkes so deutlich zu uns redet, muß eine Gegenwirkung in unserem Innern hervorrufen.

KARL BAUR KANZEL IN PFERSEE

Vgl. Abb. S. 49—53. — Text S. 45

Für Kaufbeuren fertigte unser Meister eine Ölberggruppe (Abb. S. 57). Dieselbe ist an der Südwand der dortigen St. Martinskirche angebracht, an der in zyklopischer Wucht der Turm aufragt. Die mächtige Baumasse bedingte von selbst die monumentale Auffassung. Das leidenschaftliche Ringen des Heilandes und als Gegensatz hierzu die tiefe Ruhe der schlafenden Jünger genügen, um Gethsemane-Stimmung zu vergegenwärtigen: Kein Ölbaum, kein Gartenzaun, nicht einmal die Engelsfigur sind notwendig, einzig und allein in der tiefen Erfassung der Gestalten ist die Gruppe wirksam.

Die letztgenannten Arbeiten des Künstlers, wie jene der jüngsten Schaffensperiode, zeigen ein stetes Wachsen des inneren Ausdruckes. Die Form wird immer größer und eindringlicher. Die im Laufe der erst jüngst

KARL BAUR CHRISTUS AN DER KANZEL IN PFERSEE

Zu Abb. S. 48. — Text S. 46

verflossenen Jahre entstandenen Kriegerdenkmäler liefern deutliche Beweise von der Kunst unseres Meisters, die in ihrem inneren Gehalte immer individueller wird. Gerade der Wechsel der Darstellungen offenbart so recht die Vielseitigkeit des Könnens. Da ist es die ungebändigte Kraft des apokalyptischen Reiters am Kriegerdenkmal für Bergheim (Abb. S. 58), dort die beglückende hoheitsvolle Milde der Schutzmantelmadonna vom Kriegermonumente zu Immelstetten (Abb. S. 59) oder die Immaculata von geheimnisvoller holder Anmut am Denkmal zu Gundremmingen (Abb. S. 41).

Alle Arbeiten unseres Künstlers sind zusammengehalten durch stark ausgeprägtes architektonisches Empfinden, das den Künstler nie verläßt. Gerade hierin liegt ja das Geheimnis jener siegenden Ausdruckskraft, welche uns an den Werken der Fürsten der Plastik im Lande der Renaissance immer

neue Bewunderung abringt, die wir aber auch zu unserem Staunen gewahren an den plastischen Werken des Mittelalters, wo dieses architektonische Gefühl, nicht etwa genährt durch das Studium der Antike, aus natürlichem Kunstempfinden heraus uns begegnet. Wahre und echte Plastik kann und darf sich niemals von diesem Sinn für architektonisch geschlossene Harmonie freimachen, sonst überschreitet sie die ihr gezogenen Grenzen und verirrt sich. Sie würde dann leicht Gefahr laufen, in das Gebiet des äußerlichen Virtuosentums einzulenken. Der staunenswerten Technik der barocken Bildhauerei eines Bernini z. B. ist sicherlich hohe Anerkennung zu zollen, wenn sie auch vom Geiste der Zeit losgelöst, gesondert betrachtet und auf ihren innersten Gehalt geprüft ohne Frage hinter jener oben geschilderten reinen und abgeklärten Plastik zurückstehen muß.

Wir beschließen des Künstlers reiches Schaffen mit der Darstellung des Schmerzensmannes (Abb. S. 62). Die Jahre drückender Last haben unser Volk nicht nur in wirtschaftliche, sondern auch in seelische Not gebracht. Vertiefung des religiösen Lebens ist daher die notwendige Folgeerscheinung. Aus diesem starken Drang zur Mystik heraus muß die christliche Kunst Symbol des seelischen Erlebens werden. Und so entwuchs der Schmerzensmann einem inneren Gebote, einem förmlichen Bedürfnis nach Erlösung, aus dem heraus das Abstrakte des Formwillens bedingt ist.

Wir haben in Karl Baur eine stark ausgeprägte Künstlernatur kennengelernt. Sein Streben geht dahin, aus dem Bannkreis einer vielfach rückgratlosen und seelenlosen Kunst herauszukommen. Übernommene und abgestandene Formen sind ihm zuwider. Er will aber auch nicht auf den Krücken vergangener Kunst bei seinen Werken vorwärtskommen. In seinem Drange nach Ausdruckskraft bemüht er sich vielmehr, sein inneres christliches Erleben in freier und selbständiger Form zum Ausdruck zu bringen. Karl Baur verwirft aus positivistischer Überzeugung den Materialismus in der Kunst, er ist ein Gegner der neueren impressionistisch naturalistischen Kunstrichtung. Und darum ist auch das Band zwischen dem Schöpfer und seinem Werk nirgends zerrissen. Baurs Kunst will dem Volke verständlich bleiben, aber gerade deshalb fordert auch sein künstlerisches Schaffen, daß wir alle uns einfühlen in seine geistige Welt.

KARL BAUR VON DER KANZEL IN PFERSEE

Vgl. Abb. S. 48

Schale und Kern

Leicht ist's, Freund, die Fehler zu sehn in der Schale des Kunstwerks;
Schwierig, die Schönheit des Kerns dankbar genießend empfahn.
Jenes erfordert ein bißchen Verstand, und das ist nicht selten,
Dieses gebildeten Geist, ach, und wo findest du den?

Artur Fitger

KARL BAUR VON DER KANZEL IN PFERSEE
Vgl. Abb. S. 48. — Text S. 46

DAS SEMANTERIUM, DIE FRÜHCHRISTLICHE HOLZGLOCKE

Von Dr. TH. DOMBART, Priv.-Dozent an der Universität München

Wenn unsere Turmglocken in tiefbrausenden Harmonien aus den Höhen weithin schwingen über die Lande, um zu künden von Taten und Geschehnissen, so rühren die mächtigen Klänge wohl allen musikalisch empfänglichen Abendländern — ich denke, nicht bloß den christlich orientierten — ans Innerste des Gemüts, so daß die Bedeutung des Augenblicks, die in den Klängen zum Ausdruck gebracht werden soll, auf akustischem Weg zum Erlebnis wird.

Im »Lied von der Glocke« hat Schiller dieser Wirkung mit systematischer Exemplifizierung feierliche Worte verliehen, die solchen Eindruck klassisch verewigen.

Elementar zeugen aber auch mancherlei ganz kurze literarische Wendungen da und dort von dieser Macht der Glockensprache;

KARL BAUR VON DER KANZEL IN PFERSEE

Vgl. Abb. S. 48. — Text S. 46

so z. B. wenn Bürger bei seiner allbekannten Ballade in medias res einführt mit dem Ausruf:

> »Hoch klingt das Lied
> Vom braven Mann
> Wie Orgelton
> Und Glockenklang!«

oder wenn Geibel am 3. September 1870 anhub:

> »Nun lasset die Glocken
> Von Turm zu Turm
> Durchs Land frohlocken
> Im Jubelsturm ...«

Ja, wir Abendländer stehen heute so schlechthin im Bann der gewaltig-ehernen Klänge unserer Turmglocken, daß wir uns kaum recht zurückdenken können in die Zeit, da nur genietete Blechglocken bescheiden bimmelten oder da man den Gebrauch speziell der Turmglocken überhaupt noch nicht kannte. Und doch waren sogar die ersten Jahrhunderte der christlichen Kirche turmglockenlos. (Fr. X. Krauß, Realenzykl. der christl. Altert. I, 623/4.)

Was uns heute wie ein eiserner Bestand

KARL BAUR — VON DER KANZEL IN PFERSEE
Vgl. Abb. S. 48. — Text S. 46

fast jeden Kirchengebäudes erscheint, der Kirchturm, das fehlte ursprünglich ganz, wenigstens in der Eigenschaft als Glockenträger.

Denn die frühchristlichen Türme bei den Kirchen waren einerseits nur Treppenhäuser zu den Emporen und aufs Dach, andererseits Wachttürme (σωτήρια), von deren Höhe aus die nähere und weitere Umgebung überblickt und die ganze Kirchen- und eventuell Klosteranlage nötigenfalls sogar verteidigt werden konnte.

Die unsern heutigen Türmer- und Glockenstuben entsprechenden Oberpartien solcher Türme finden wir daher mehrfach ausdrücklich den wachenden, kündenden, schützenden und wehrhaften Geistern der Luft, den Erzengeln, geweiht.

Schallwerkzeuge aber, zum Zusammenrufen der Gläubigen, an Stelle der Turmglocken, hatte die frühchristliche Kirche immerhin, und zwar ungefähr seit dem 4. Jahrhundert. Diese primitiveren Signalinstrumente [1]), welche die Gläubigen zum Gebet und Gottesdienst riefen, oder bestimmte liturgische Augenblicke des Kultes verkündeten, und, wie die Kirchtürme selbst, ihren Ursprung wohl der Praxis besonders klösterlicher Gemeinschaft verdanken, waren nicht in jedem Fall und immer schon von Anfang an hoch oben auf den Türmen postiert, sondern hingen vielfach in der Kirchenvorhalle (Narthex, Galilaea, Chalkidikon, Paradies) oder im Atrium oder sonst neben der Kirche.

Die heute weitverbreitete Lokalisierung oben im Turm widerfuhr ja auch den christlichen Metallglocken nach ihrem heute bis ungefähr 500 n. Chr. literarisch zurückverfolgbaren Aufkommen [2]) nicht einmal immer sofort und allgemein.

In der ersten Zeit christlicher Gemeinschaft, da man nur im Verborgenen sich gottesdienstlich betätigen konnte, war natürlich kein Signalinstrument im Gebrauch. Die Zusammenkünfte wurden vielmehr, soweit man weiß und sich denken kann, von Person zu Person, vielleicht auch da und dort durch Boten bekanntgegeben (παραγγελία).

Das änderte sich von dem Augenblick an, da die christliche Religion Staatsschutz genoß, also seit dem 4. Jahrhundert, von wo an man auch klösterliche Gemeinschaft pflegen konnte. Und da taucht nun zum Aufruf der Klosterinsassen bzw. der Gemeinde — neben den in ägyptischen Klöstern

[1]) Verwandte, akustisch eingestellte Klopfinstrumente sind etwa die im chinesischen Buddhismus viel verwendeten, hohlen Holzfische, durch deren Beklopfen man zum Gebet und zur Mahlzeit ruft, oder Rezitationen begleitet. Desgleichen die Holzklötzchen, durch deren Gegeneinanderschlagen in China Feuersbrünste und Tagesanbruch angezeigt werden, und mit denen auch der japanische Nachtwächter klappert. Gong und Tamtam stehen bereits den Glocken näher.

[2]) Ca. 535 Brief einer afrikanischen Autorität, des Diakonus Fulgentius Ferrandus zu Karthago an seinen Freund, den Abt des Klosters Castellum Lucullanum bei Neapel, worin Glocken (campanae) in dem nordafrikanischen Kloster bezeugt sind und eine Glocke von hier aus als Geschenk an das kampanische Kloster in Unteritalien erwähnt wird.

KARL BAUR STIFTERALTAR

Im Kreszentiaheim zu Altötting. — Text S. 46

zeitweise verwendeten alttestamentlichen[1] Posaunen (4.—6. Jahrh.) — ein primitives Schlaginstrument auf, das griechisch σημαντήριον (Semanterion), Zeichengeber, Signalinstrument und ähnlich heißt.

Teils ist es einfach ein größeres Holzbrett von gewissen Eigenschaften, teils eine kleinere Eisenstange oder eine Metallplatte (Eisen, Bronze oder Kupfer) und dergleichen, frei mit der Hand gehalten oder fest aufgehängt, um mit einem Hammer oder sonstigen, teilweise sogar etwas biegsamen Schlaginstrument (»wabîl«) geklopft zu werden[1]).

Der griechische Kanoniker Th. Balsamon[2]), im 12. Jahrh. (Migne, Cursus Patrol. Tom. 137 und 138, 1865, vergl. Rhalli-Potli, Σύνταγμα IV, 520), belehrt uns, daß man zu seiner Zeit, wie übrigens auch schon früher und teilweise ebenso noch später im allgemeinen, dreierlei Arten von solchen Semanteriumschlägen unterschied: 1. τὸ μικρόν, 2. τὸ μέγα und 3. τὸ σίδηρον.

Hieronymus Magius, ein von den Türken später strangulierter Kriegsarchitekt, gibt in seiner Abhandlung »De Tintinnabulis« (1608) S. 61 als Ausmaße des frei mit der Hand gehaltenen, hölzernen, also des Χειροσήμαντρον an: 14 Fuß Länge (= 4,20 m), 5 Finger Breite (= 9,23 cm), 1½ Finger Dicke (= 2,77 cm).

Leo Allatius (»De templis Graecorum recentioribus«, Coloniae Agrippinae 1645, S. 4) nennt für das mit der Hand freigehaltene hölzerne Semanterium, also für das μικρόν oder Χειροσήμαντρον: 10 Fuß Länge (= 2,95 m), 4 Finger Breite (= 7,38 cm), 2 Finger Dicke (= 3,69 cm) mit dem zugehörigen entsprechend großen Hammer.

Der Meteorologe C. Kassner (»Globus«, Bd. LXXXII, 1902, S. 315) maß gelegentlich einer Reise im Rila-Kloster (Bulgarien) Cheirosemanterien von 1,70 m Länge, 15 cm Breite, 1,5 cm Dicke.

Mit diesem Instrument wurden meistens die Klosterinsassen wachgetrommelt, auch bei Prozessionen führte man es mit. (Abb. bei H. Magius, bei Hughes, Dict. of Islam, S. 430, u. Springer, Hdb. d. Kunstgeschichte, Bd. II, S. 672, und bei Barskij, Stranstwowanija IV, S. 136.)

[1]) 4. Mos. 4.1—10; Macc. 4 40. Otte, Glockenkunde, 1884. S. 7/8. Regula Pachomii c. 3 u. 9 bei Holsten, cod. regularum T. 4 und anderwärts.

[1]) Thomas Patrick Hughes, A Dictionary of Islam London 1895 S. 430 s. v. naqûs mit Abb.

[2]) Cabrol, Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne. Tome 3e, 2me Part. Paris 1914, Sp. 1970 ff. s. v. »cloche«.

Für das μέγα σήμαντρον, das mit Ketten oder Seilen auf Türmen oder in Vorhallen, Loggien usw. aufgehängt und wieder mit entsprechend großem Schlägel geklopft wurde, bietet Leo Allatius (a.a.O.) wesentlich größere Maße: 30 Palm Länge (=6,69 m), 6 Palm Breite (= 1,34 m), 1 Palm Dicke (=0,223 m), während Kassner (a.a.O.) die im Rila-Kloster aufgehängten Rufbretter geringer dimensioniert antraf: in den Arkaden (Abb. 1, S. 63) zu ebener Erde: Länge 1,75 m, Breite ca. 40 cm, Dicke ca. 5 cm; im Säulenvorbau am Turm (Abb. 2, S. 63) im 1. Stock: Länge 3,00 m, Breite 35 bis 40 cm, Dicke ca. 4 cm.

Zeichnungen von Barskij (z. B. Abb. 3, S. 63), aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, zeigen uns anschaulich solche Turm-Semanterien in Verwendung. (Abb. bei Barskij, Stranstwowanija, Reisen des W. G. Barskij nach dem Heiligen Land 1723 bis 1747, III, S. 118 u. S. 162.) Ein Holz-Semanterium, aufgehängt in der Hofhalle der Dominikanerkirche (St. Stephan) zu Jerusalem-Nord, wo einst auch ein Epitaph-Bruchstück ausgegraben wurde mit der Inschrift τῶν ξύλων φύλαξ[1]) habe ich in Erinnerung mit beiläufig gegen 2,00 m Länge, 15 cm Breite, 2 cm Dicke.

KARL BAUR I. KREUZWEGSTATION

Im Kreszentiaheim zu Altötting. — Text S. 47

Es erschien an den Enden gerundet und dort, wie auch gegen die Mitte mit kleinen Löchern versehen, die viermal in Rautenstellung angeordnet waren. Diese feine Durchlochung schildert auch, wenigstens als an den beiden Enden üblich, Hieronymus Magius. Es sind Perforierungen in Gänsekielstärke, die einerseits wohl das Zersplittern der vibrierenden Lattenenden verhindern sollen und andererseits auch gleich für die Aufhängevorrichtung ausgenützt sind. Im übrigen soll das Brett oder die Latte eines Holz-Semanteriums, nach den übereinstimmenden und einleuchtenden Angaben, möglichst hartes, astfreies, trockenes, wurmstichfreies, gut gehobeltes und möglichst »sonores« Holz sein.

Als Schlägel werden meist aus dem gleichen Material gefertigte Hämmer, teilweise sogar elastische Ruten angegeben. Ab und zu sind aber auch Eisenhämmer oder Eisenstangen als Klöpfel erwähnt (Millet, S. 129/30). Diese großen oder Turm-Semanterien riefen zum Gottesdienst oder — in zögernden dumpfen Schlägen bei langen Intervallen — zur Trauer;

[1]) M. J. Lagrange, Saint Étienne et son sanctuair à Jérusalem, p. 137.

KARL BAUR HL. FRANZISKUS
Holz, 59×39 cm. Kreszentiaheim in Altötting. — Text S. 47

auch glaubte man, ihr Lärm habe die Macht, die Dämonen zu vernichten (Millet 140/1). Die Pfarrkirchen sollen nur große Semanterien gehabt haben (Millet, S. 127). Die kleinen Metall-Semanterien sind entweder einfache Eisenstangen oder -barren (etwa im Sinn unserer Triangel), oder länglich rechteckige Eisen-, Bronze- oder Kupferplatten, eventuell auch leicht geschweifte und hufeisenförmig gebogene Lamellen, die wieder als teils mit Holz- teils mit Eisenhämmern geklopft, beschrieben werden. (H. Magius a. a. O. u. Z. f. G. d. A. 1914/19 S. 42.)

Noch heute zu sehen ist die schwebende Eisenplatte neben dem Hängebrett z. B. in der armenischen Kathedrale St. Jakob zu Jerusalem, wo die Glaubensgenossen damit zur Kirche gerufen werden. (Joh. Fahrngruber, Nach Jerusalem 1, Würzburg 1890, S. 187.)

Vielfach vertrat und vertritt das Metall-Semanterium nur die Stelle der kleinen Schelle oder Klingel im Gottesdienst und bei Versehgängen. H. Magius bietet als Ausmaße eines Eisen-Semantrons: 16 Finger (= 1 Fuß) Länge (= 29,5 cm), — und 4 Finger Breite (und Dicke) (= 7,4 cm). P. Belon (16. Jahrhundert) gibt für solch ein etwas gebogenes eisernes Semanterion an: 1 Arm lang (= ca. 80 cm), — 3 Finger dick (= 5,54 cm). (Millet im Bulletin de Corresp. hellen. 29, 1905, S. 124 F. N. 1.) Godard (Cours d'archéologie sacrée. Paris 1854, II, p. 333 u. Pl. VIII, 3) weist darauf hin, daß Metall-Semanterien speziell in der lateinischen Kirche verbreitet waren. (Abb. bei Hier. Magius, bei Levoir, L'art monastique, bei Godard, Cours d'archéol. sacrée.) Auf allen Sorten aber konnte je nach der Materialart und deren Güte, je nach der Größe, der Stärke, der Form und dem Hammertyp, sowie je nach der Art der Aufhängung, dem Schlagrhythmus usw. eine über Erwarten starke und variierbare Schallwirkung hervorgerufen werden, die zwar für unser abendländisch erzogenes Ohr heute einen fast »unharmonischen Lärm« bedeutet, wie R. Andree einmal aussprach (Mitt. d. Vereins der Kgl. Sammlung f. deutsche Volkskunde zu Berlin III, Heft 3, 1910, S. 137), die auch wirklich für uns mindestens etwas fast Aufschreckendes, Hartes, Irritierendes und auf jeden Fall zunächst nicht gerade etwas Erhebendes im Sinn des Glockengeläutes hat. Ja, bezeichnenderweise ließ und läßt man sogar durch das Holzgeklopf und -geklapper in der Karwoche der abendländischen Kirche den Schrecken, den Aufruhr und die Trauer symbolisiert sein. (Vgl. z. B. Honorius Augustodunensis [Anf. d. 12. Jahrh.] in seiner »Gemma animae de divinis officiis« l. 3, c. 88, cf. Migne, Patrologiae cursus complectus in Series secunda, Bd. 172, 1854; Sauer, Gesch. d. Kirchengebäudes, 1902, S. 151.)

Für das orientalisch (auch griechisch-orientalisch) eingestellte Ohr aber, dem Musik und Rhythmus nahezu eins ist, konnte das Klopfen neben der aufmerksammachenden, aufweckenden Wirkung auch eine uns Abendländern von heute nicht sofort geläufige, musikalische Befriedigung gewähren, wie gewisse Äußerungen erkennen lassen, die davon zeugen, daß, grade im Gegensatz zur Sitte bei uns, das Schlagbrett zum Zeichen der Freude gerührt wurde, so z. B. als die Reliquien des 627 gestorbenen persischen Martyrers Anastasius nach Caesarea gebracht wurden und das Volk voll Jubel in Prozession und unter Schlagen der Semanterien sie einholte (Wetzer und Welte, Kirchenlexikon 3, V, 697); oder Äußerungen, die von der Symbolisierung der Predigt durch das Schallbrettklopfen künden, wie es Th. Balsamon, der schon oben erwähnte griechische Kanoniker des 12. Jahrhunderts, vermerkt oder Bemerkungen, die das Semanterium musikalisch der Trompete ebenbürtig

KARL BAUR ÖLBERG

Relief an der Stadtpfarrkirche zu Kaufbeuren. — Text S. 48

machen wollen (vgl. Millet, S. 136/7). (Godard, Gesch. des Kirchengebäudes, 1853, S. 413.) Oder Äußerungen, die in umständlich begründeter Weise (wie bei Allatius a. a. O. S. 4) von einer Superlativ-Suavitas der Modulation sprechen, in ähnlichem Empfinden, wie z. B. noch 1876 der orientvertraute Eugène Melchior Graf de Vogüé von der »voix timide«, von »der schüchternen Stimme« des Holz-Semanteriums schrieb (»La Syrie . . . Le Mont Athos« in der »Revue des deux Mondes« IIIe Période, T. 13, Paris 1876, S. 307); oder wenn Jakob Philipp Fallmerayer in seinen »Fragmenten aus dem Orient« (1845) (Reclam Nr. 5048, S. 88) dieses Instrument bei Schilderung der Athos-Klöster als das »musikalische Holz« bezeichnet.

Gewiß läßt sich bei besonders raffinierter und geübter Handhabung »non sine aliqua ratione musica« wie z. B. Hier. Magius (a. a. O. S. 61) sagt, rhythmisch recht viel mehr herausholen, als bei bloß stümperhaftem Klopfen und Losschlagen. Jener Architekt spricht davon, wie besonders durch ein zeitweises Schwingen des Schallbrettes im Kreis »sensim«, also »mit Gefühl«, beim Klopfen sowie durch Rhythmusmodulationen, zweihändiges Trommelklopfen, eingeschaltete Pausen usw. besondere Effekte erzielt werden. Und Leo Allatius erläutert noch im einzelnen, wie man durch Auf- und Abwandern des Hammers entlang der Brettlänge »cursim hinc inde transcurrens, modo in unam partem, modo in alteram, — prope vel eminus ab (lignum tenente manu) sinistra ita (dextra malleo ex eodem ligno) — lignum diverberat ut ictum, nunc plenum, nunc gravem, nunc acutum, nunc crebrum, nunc extentum, edens perfecta musices scientia auribus suavissime modulatur«. (Vgl. auch die Erklärung der verschiedenen Schlag-Arten und Rhythmen bei Barskij, Stranstowowanija, Petersburg 1885/87, III, 81.)

Daß der Klang des Schallbrettes, ganz ähnlich wie bei uns das Glockengeläute, sogar als von Engeln erzeugt und ins Land getragen, also gleichsam als »Engelsmusik« aufgefaßt werden konnte, das mag schließlich noch ein Gemälde aus dem 16. Jahrhundert dartun, das im Christlichen Museum des Vatikans aufbewahrt wird als Variation zu einem Fresko im Laura-Kloster vom Athos, wo der Engel der Verkündigung das Schlag-

KARE BAUR APOKALYPTISCHER REITER
Vom Denkmal in Bergheim. — Text S. 49

Übrigens mag man sich hier an etwas erinnern: uns Abendländer irritiert, ganz analog wie einst die Christenklapper jenen Kalifen am Schlaf hinderte, auch heute nachts in Orientstädten das harte unablässige Geklopfe auf die Pauke, womit in Ramadhan-Nächten der Bektschi Baba (Nachtwächter) in seinem Viertel herumgeht, um die Gläubigen an die Nähe des Sahûr zu mahnen (vgl. z. B. Kaufmann, »Pera und Stambul«, Weimar 1915, S. 89). Und dabei spielt für uns doch wohl nicht einmal das Moment des religiösen Widerspruchs mit, wie im Fall jenes Kalifen.

Wenn es heute aber in erster Linie das Abendland ist, in seiner christlich-kulturellen Einstellung, welches das Schlagen des Schallbrettes oder wie man auch sagt, das »Rühren« des Schlagbrettes nicht gerade ergötzlich empfindet im Vergleich zum vollen Geläute unserer Turmglocken, so finden wir im islamischen Orient bezw. speziell in der Türkei, als Gegenerscheinung eine allerdings hauptsächlich wohl religiös begründete[1]) heftige Abneigung gegen das Geläute der Glokken (djaras), so daß es nach der Unterwerfung des byzantinischen Reichs durch die Türken dortselbst sogar völlig verboten wurde in ihrem Gebiet; damals griffen die Christen des türkischen Bereichs erneut auf das altertümliche Semanterium zurück.

Denn — und das ist nun interessant — dieses alte, ausschließlich christliche Signalinstrument war, trotz gelegentlich zu Tag getretenen Ärgers darüber, (nach dem Muster der vorhin erwähnten Kalifen-Anek-

brett klopft, wie ja auch schon Anton von Novgorod anno 1200 erklärt, das Semantronschlagen gehe auf Engelsanweisung zurück (Millet, S. 135).

Aber in der Hauptsache ist es doch wohl die Gewöhnung, welche Schönheit und Feinheit in stärkerem Maß heraushören läßt, die der mit der Sache nicht Vertraute zunächst überhört.

Immerhin ist es nicht uninteressant, daß selbst dem Orientalen unter gewissen, eventuell freilich auch religiös mitbedingten Umständen das Geklopfe des hölzernen Semanteriums, wie wir sagen, »auf die Nerven gehen« kann.

Eine arabische Anekdote (Socin-Brockelmann, Arab. Grammatik[6] Berlin 1909, S. 46/47) schildert, wie der Kalif Mo'âwija II. (a. H. 63) zu Damaskus bei Altersschlaflosigkeit auch noch durch das Klappern des Christen-Semanteriums belästigt wurde und sich dafür auf eigenartige Weise zu revanchieren suchte beim Christen-Kaiser zu Byzanz, indem er ihm einen Untertanen schickte, der vor dem Kaiser den Adhân, den mohammedanischen Gebetsruf, anheben mußte, was aber nicht »wirkte«, weil der Kaiser in Byzanz größer dachte als der Kalif.

[1]) d. h. aus Abneigung gegen die Religion der Nichtmohammedaner. Denn für den Profangebrauch, wenn auch gerade zum Aufschrecken, als Alarmzeichen sind, wie mir F. Hommel sagt, z. B. automatische Türglocken (Ma'âhira) bei den Muslims der Zeit Mohammeds immerhin bezeugt. (D. H. Müller, Die Burgen und Schlösser Südarabiens. Wien 1879 [Sitz.-Ber. d. phil. hist. Kl. der Kais. A. d. W. XCIV. Bd.., S. 370, im Text S. 413—81, Zeile 3]). Doch erscheint auffällig, daß schon Mohammed selbst offenbar den Glockenton wie körperlichen Schmerz empfand, so daß es ihm am schwersten war, wenn die Offenbarung Allahs wie feines Glokkenklingen zu ihm kam. (Mahmud Muchtar Pascha: Die Welt des Islam, Weimar 1915, S. 26.) Leo Allatius gibt an, die Türken befürchteten durch das Glockengetöne die Beunruhigung der in der Atmosphäre herumirrenden Seelen (a. a. O. S. 102).

KARL BAUR MARIA SCHUTZMANTEL

Vom Kriegerdenkmal in Immelstetten. — Text S. 50

dote), ein Instrument, das der Islam nicht verachtete, sondern mit gewissem Respekt betrachtete.

In den Traditionen bei El Bokhāri (Sahīh I. 57, 7. Franz. Übersetzung, Paris 1903, S. 209, cf. auch Schwally, Z. d. D. M. G. 52, 1898, S. 143) ist gesagt, daß Mohammed sich seinerzeit sogar überlegte, und im engsten Kreis erörterte (vgl. Revue Africaine 43, Alger 1899, S. 342, Edmond Douttés Aufsatz über »Les minarets et l'appel à la prière«), ob er seine »Gläubigen« durch das Signal des Schlagbrettes, wie bei den Christen, aufrufen lassen wollte, oder durch Posaunen-(Tuba-)signal, wie bei den Juden, oder durch Feuer- bezw. Rauchsignal, wie bei andern Religionsgemeinschaften.

Schließlich habe er aber von all dem abgesehen und den Gebetsruf (Adhân) der menschlichen Stimme gewählt. (Mishkāt, book IV, ch. V, pt. i.)

Spricht einerseits aus der bloßen Tatsache solcher Erwägung schon der Geist ursprünglicher Toleranz, so scheint die in Erklärungen seitens christlich-orientalischer Priester auftretende Überlieferung (vgl. z. B. Hier. Magius a. a. O. S. 60) noch besonders begreifen zu lassen, warum Mohammed und seine Nachfolger das Semanterium respektierten:

Die Erfindung dieses Instruments gehe nämlich auf den alten Noah zurück. Noah aber steht natürlich auch bei den Mohammedanern in hohem Ansehen.

Was hier alte mündliche Tradition sagte, findet sich aber im 6. Jahrh. auch schriftlich erfreulicherweise fixiert, worauf mich Eb. Hommel hinwies, in der syrisch und arabisch vorliegenden »Schatzhöhle« (Carl Bezold ed. Leipzig 1883, I, u. 1888, II). Dort lesen wir (S. 17), Gott habe bei der Anweisung zum Bau der Arche zu Noah gesagt:

»... mache Dir ein Schallbrett aus Buchsbaumholz, das nicht wurmstichig ist. Seine Länge sei 3 u. seine Breite 1½ Ellen (also 1,50 m bezw. 75 cm) und dabei soll ein Klöpfel (Hammer, syrisch arsafta, Eisenstange, arabisch saba) sein. Und du sollst damit dreimal des Tages ein Signal geben; einmal morgens, damit sich die Werkleute zum Bau der Arche versammeln; und einmal mittags, damit sie essen; und einmal abends, daß sie zur Ruhe gehen. Und wenn sie, sobald du geklopft hast, den Schall des Instrumentes hören und sie fragen dich: was hast du da gemacht?, so antworte ihnen: Gott wird eine Wasserflut zurichten«.

Ob diese Überlieferung einen positiven Hintergrund hat, muß dahingestellt bleiben. Viel praktische Möglichkeit birgt sie

KARL BAUR KRIEGERDENKMAL

jedenfalls; denn daß man bei Zimmermannsarbeiten wie dem Bau der Arche Noah sehr gut darauf verfallen konnte, durch Klopfen auf ein Brett das Zeichen zu geben zum Arbeitsbeginn und zum Arbeitsschluß, das leuchtet ohne weiteres ein[1]). Außerdem könnte für eine alte und gute Tradition sprechen, daß die Ausmaße und damit die Form des Noah-Schallbrettes von den uns bisher bekannt gewordenen frühchristlichen Schallbrettern durchaus abweichen, indem letztere mehr lange, schmale Latten waren, während das Noah-Schlagbrett Tafelform aufwies, wie sie erst aus nachmittelalterlicher Zeit wieder bekannt ist (vgl. z. B. H. Belle im »Globus« 32, 68 [1877] Kloster Stiris [Rumelien] am Parnaß, und R. Andree a. a. O. S. 141).

Bedeutungsvoll erscheint es, daß wir hierzu eine literarische Quelle haben, die noch zeigt, wie Mohammed selbst an diese Tradition glaubte: In einem Schutzbrief, den er den unter den Moslemin lebenden Christen ausstellte und dessen Echtheit nicht weiter angefochten ist, bestimmte er u. a.: ». . . . Niemand aus meinem Volk soll den Christen Hindernisse bereiten, weil sie das Schlagbrett rühren. Es wurde schon geschlagen im Schiff unseres Herrn Nuh. — Der Friede sei über ihm! . . . .« (Gg. Graf in der Hommelfestschrift II, [1917], S. 192.)

Denken wir dabei daran, wie die Arche Noah, das »Schiff«, gerne symbolisch mit dem Kirchenlanghaus in Parallele gesetzt wurde und wird, also, daß man auch ganz allgemein vom »Kirchenschiff« spricht, so paßt es gut dazu, wenn für diese »Kirche« auch das Signalinstrument vom Archebau reklamiert worden wäre.

Verboten war den Christen im Bereich des Islam das Klopfen des Schallbretts lediglich während des Adhân, während des mohammedanischen Gebetsrufs, da natürlich durch das Geklapper des Holzinstruments die Stimme des Mueddhin, des Gebetsrufers, übertönt worden wäre (cf. Schwally in der »Straßburger Festschrift«, 1901, S. 112).

Unter solchen Verhältnissen hatte sich das Semanterium den ganzen christlichen Orient erobert, hielt sich hier mit Zähigkeit, auch beim Auftauchen der Kirchenglocken daselbst im 9. Jahrhundert, als der Venediger Doge Orso I. ca. 866 dem griechischen Kaiser Michael III. 12 Stück Glocken schenkte, die, wie Heisenberg meint, aus Höflichkeit — echt orientalisch — in einem Turm neben der Sophien-Kirche zu Konstantinopel wenigstens aufgehängt, aber scheinbar noch nicht benützt wurden (vergl. auch Heinrich Otte, Glockenkunde, 1884, S. 14, und Stuhlfauth im Rep. f. Kunstwissenschaft, Bd. 41, Berlin 1919, S. 166). Jedenfalls hatte die benachbarte, hochbedeutende Apostelkirche Konstantins des Großen und Justinians I. immer noch ihr hölzernes Signalinstrument, wie die Beschreibung des Nikolaos Messarites (1196 bis 1203) verbürgt (Aug. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche II, S. 11).

[1]) Jul. Haase-München teilt mir hiezu mit, daß er sich erinnere, wie einst, beim Bau des Frankfurter Bahnhofs die Zimmerleute aus dem Taunus und Odenwald bei der Bauhütte eine Holztafel aufhingen, auf der stets Arbeitsbeginn und Ende geklopft wurde. Auch an das einstige Signalbrett (die »Hillebille«) der Harzer Köhler ist hier zu erinnern. (Z. d. V. f. Volkskunde 5 [1895], S. 103.)

KARL BAUR PIETÀ

Dreiviertel-Lebensgröße. Holz. Stiftskirche in Altötting. — Text S. 47

Als aber nach Überwindung des byzantinischen Reiches durch die Türken den Christen im türkischen Gebiet durchwegs der Gebrauch der Glocken untersagt wurde, ein Verbot, das in seinen letzten Resten erst nach dem Krimkrieg 1856 voll verschwand, sich aber sozusagen noch heute z. B. in Tanger auswirkt, trat auch in den verhältnismäßig wenigen Fällen, wo man sich vom alten Holzklopfbrauch zum Modernismus der Glocken gewendet hatte, das altehrwürdige Semanterium wieder ausschließlich in seine Rechte. Man schlug es und schlägt es, wenigstens in gewissen Gegenden und Gemeinschaften, noch bis auf den heutigen Tag[1]). Erwähnt haben wir schon Syrien und Abessinien. Am bekanntesten aber sind dafür die Klöster auf dem heiligen Berg Athos, wo es immer noch neben den seit dem 15. Jahrhundert dort eingeführten, aber meist nur am Sonntag geläuteten Glocken benützt wird (vgl. das Nebeneinander auf der Abbildung des Rossikonklosters, Sprin-

[1]) (Spezifisch christliche Sitte! vgl. R. Curzon: "Visits to the monasteries of the Lavant", 1883.)

KARL BAUR DER SCHMERZENSMANN
Text S. 50

kleinere, mehr kiosk- als turmartige Gebäude mit Treppe bis dahin das Semanterium geborgen hatte (Charles Texier, L'architecture Byzantine, S. 155/6, London 1864).

Erwähnt möge speziell auch Patmos werden, als Ort, wo im Kloster der Apokalypse des Johannes noch bis heute das Semanterium in Schwang ist (Wölfflin, Sitzungsbericht d. b. A. d. W. phil. hist. Kl. 1906, S. 5, und Archiv f. lat. Lexikographie II, 1900, S. 538), wenn auch größere Berühmtheit in unseren Tagen die Glocken des Klosters erlangten durch das von Joh. Lepsius gedichtete und durch Pfannstiel vertonte Lied mit dem Kehrreim »A und O, A und O läuten die Glocken von Patino«. (Ex Oriente Lux, Jahrbuch der deutschen Orient-Mission, Berlin 1903, S. 138.) Anschließend an das Vorkommen des Semanteriums in Griechenland soll endlich nochmals daran erinnert werden, daß es sich bis heute auch in einzelnen Klöstern Bulgariens erhalten hat, vor allen Dingen in dem hochberühmten Rila-Kloster (»Globus« LXXXII, 315), wo der Meteorologe Prof. Kassner das größte bisher bekannte bulgarische Exemplar dieser aus dem Mittelalter stammenden Schallbretter von der Decke der Säulenvorhalle herabhängend antraf, über 3 m lang, 40 cm breit und ca. 5 cm dick. Das Instrument heißt dort »Klepalo«, was Kassner als Lehnwort ansieht aus dem deutschen Klöppel, Klöpfel.

Ob das stimmen kann, mögen die zuständigen Sprach- und Geschichtswissenschaftler genauer untersuchen. Unterdrückt soll aber bei dieser Problemstellung jedenfalls nicht werden, daß einst immerhin auch weithin durchs Abendland das Semanterium verbreitet war. Ja, der Zufall erhielt uns sogar aus dem Abendland etwas ältere literarische Erwähnung dieses Signalinstruments als aus dem Orient. Denn in der Nonnenregel des Caesarius von Arles (Südfrankreich) um 513 wird (cap. X) gesprochen von einem Instrumentalschlagzeichen (»signum tangere«), mit dem die Nonnen zum Gottesdienst und zur gemeinsamen Gebetsandacht gerufen wurden. Nachdem hier nicht, wie bei Gregor von Tours (538—594)

ger, Hdb. a. a. O.), wie auch anderwärts in Griechenland. Ein gutes, historisch bezeugtes Beispiel dafür bietet z. B. Saloniki (Thessalonich) mit seiner Sophienkirche, bei der »die Praecones auf den Gipfel der Kirche stiegen, um, nach der Gewohnheit, das Zeichen zu geben, indem sie das Schallbrett schlugen«, wie Erzbischof Eustatius in seiner Narratio de Thessalonica urbe a Latinis capta (Migne, Patr. Graeca 136, S. 122) gegen Ende des 12. Jahrhundert erwähnt.

Einen Glockenturm bekam diese Kirche erst 1720 angebaut, während daneben das

Abb. 1 zu S. 55
SEMANTERIUM

vom »movere«, vom Bewegen, Ziehen, Läuten des Signums die Rede ist, sondern vom »tangere« vom Berühren, Schlagen, Klopfen desselben, folgerte Stuhlfauth (Rep. f. Kunstwissenschaft, Bd. 41, Berlin 1919, S. 165) mit Recht, daß es sich dort um das Schlagbrett handeln muß, wie es bei Benedikt von Nursia der Fall war, der (nach dem geborenen Franken Symphosius Amalarius de Metz [† 857], in dessen Werk »de ecclesiasticis officis libri IV«, 21; cf. Wölfflin, Archiv f. lat. Lexikographie, a. a. O. S. 538) am Schallbrett festhielt »non propter penuriam aeris, sed propter vetustatem«, also aus konservativer Liebe für altehrwürdiges Herkommen (Migne, Patrologia Latina 105, 1201).

Ist somit für die abendländisch-frühe Zeit das einfache Wort Signum für das Schallbrett bezeugt, also einfach »Zeichen«, »Signal«, »Signalinstrument«, das geklopft wurde, so wird das wohl lediglich die lateinische Übersetzung der griechisch-morgenländischen Bezeichnung sein: σῆμα, σημαντήρ, σήμαντρον, σημαντήριον, das die gleiche Bedeutung hat und wohl nur zufällig bisher in keinem — der abendländischen Quelle gegenüber — älteren orientalischen Zeugnis vorliegt als in dem Vorkommen um 600, bzw. wohl im 6. Jahrhundert. Denn das Typikum des hl. Sabbas (cap. I, V, LVII), welches uns nur in der jüngeren Fassung des Athanasius Martyr und Cyrillus vorliegt (Rohault de Fleury, La Messe VI, S. 146) geht, wie mir Heisenberg gütig sagte, wohl auf das 6. Jahrhundert zurück, so daß auch die Bezeichnung σήμαντρον für das Schallbrett als so alt jedenfalls gesichert erscheint.

Das Lexikon von Sophokles gibt für σημαντήρ=σήμαντρον als Belegstelle:

Antiochus Monach. (A. D. 614) 1516 B (in Patrol. Gr.) und Mystagogie des (733 †) Konstantinopeler Bischofs (Pseudo-)Germanos 385 A (A.D. 740), wahrscheinlich aber wesentlich älter; sowie Theod. Studites (A. D. 827) 1713 B., und Achmet (A. D. ca. 950) 12 p. 15; für σημαντήριον Sophronios (A. D. 638), Pseudo-Germanos 385 B (A. D. 740), Achmet 12, p. 15 (A. D. 950).

Abb. 2 zu Text S. 55
SEMANTERIUM

(Vergl. dazu: Du Cange, Gloss. ad Scriptores Mediae et Infimae Graecitatis Sp. 1359.)

Sehr alt ist natürlich auch die einfache Materialbezeichnung τὸ ξύλον, »das Holz«, oder τὸ ἅγιον ξύλον »das heilige Holz«.

Der Hagiograph der hl. Martha († 551) gebraucht z. B. für das Schallbrettklopfen die Redensart »ἔκρουσεν τὸ ξύλον«, also einfach »das Holz schlagen«, und auf der obenerwähnten Epithaphinschrift der altchristlichen Kirche St. Stephan zu Jerusalem hieß der Kirchendiener »τῶν ξύλων φύλαξ«, »der Wächter der Hölzer«. Der Ausdruck ἅγια ξύλα«, »heilige Hölzer«, ist gebraucht bei dem Bericht über die schon erwähnte Einholung der Reliquien des persischen Märtyrers Athanasius († 627) nach Cäsarea (Wetzer und Welte, Kirchenlexikon3 V, 697); »ἱερὰ ξύλα« gebraucht Balsamon im 12. Jahrhundert).

Die entsprechende latinisierte Bezeichnung »ligna sacra« tritt auf in den Akten (Kap. 4) des zweiten Konzils von Nikaia (787), und das einfache »ligna pulsare«, die Hölzer schlagen, gebraucht z. B. der schon genannte Amalarius von Metz († 847) a. a. O., »lignum diverberare«, sagt Leo Allatius 1645 a. a. O., »ligna percutere« hat Pellicia 1777.

Abb. 3 zu Text S. 55
SEMANTERIUM

Das syrische Wort für das Schlagbrett, im 6. Jahrhundert bezeugt, wie wir oben sahen, ist »naqôsch«, was ebenso wie das abgeleitete arabische Wort dafür, »nâqûs«, eigentlich Hammer, Klöpfel bedeutet (was allgemein Klopfinstrument, Klopfsignal sagen will). (Schluß folgt.)

EIN BILD IN DER SAKRISTEI ZU ZWIEFALTEN

Von JOHANN GEORG, HERZOG ZU SACHSEN

Öfter hat sich in der letzten Zeit die Kunstforschung mit der plastischen Gruppe Johannes an der Brust Christi beschäftigt. War man vielleicht anfangs auch versucht,

sie als eine abgekürzte Darstellung des letzten Abendmahles aufzufassen, so zeigte sich doch bald, daß sie auf mystische Gedankenkreise zurückging, daß wir sie vor allem mit der mittelalterlichen Herz-Jesu-Verehrung in Verbindung zu bringen hätten. Diese Gruppen gehen alle auf bestimmte Klöster der Dominikanerinnen im südwestlichen Deutschland zurück. Auf das Nähere will ich hier nicht weiter eingehen, da darüber andere und Berufenere schon geschrieben haben.

Soviel mir bekannt ist, haben sich aus der Zeit, wo diese plastischen Werke entstanden sind, keine Gemälde des gleichen Gegenstandes gefunden. Nirgendswo ist mir in Kirchen oder Sammlungen ein solches vorgekommen. Um so mehr mußte es mich überraschen, als ich in der Osterwoche 1923 bei einer Kunstwanderung durch das obere Donautal in der Sakristei der Klosterkirche von Zwiefalten ein solches Bild aus dem 18. Jahrhundert fand. Der Heiland sitzt hier, abweichend von den Plastiken, an einem Tische. Wir können hier also mehr als bei diesen den Einfluß der Abendmahlsdarstellungen bemerken. Johannes ruht an der Brust Christi. Umgeben sind sie von einer Anzahl Engel, die teils schweben, teils knien. Oben lesen wir die Worte: Tibi blandior uni. Das soll wohl: »Dich allein liebe ich« heißen, wenn auch die wörtliche Übersetzung »Nur dir schmeichle ich« lautet. Das ganze Bild ist auf Leinwand gemalt und in die Wand eingelassen. Die Technik ist als gute zu bezeichnen. Der Erhaltungszustand könnte besser sein. Der Maler ist vielleicht Meinrad von der Au, der Sigmaringer Hofmaler, der die Fresken in der Empore gemalt hat. Das Bild erscheint mir um so beachtenswerter, als damals die oben genannten plastischen Werke anscheinend längst vergessen waren. Aber hier in diesem Kloster hat sich entschieden eine deutliche Erinnerung daran erhalten. Beim aufmerksamen Betrachten der Fresken in der Empore wird man schon auf den Gedanken gekommen sein, daß sich die mystische Tradition des Mittelalters bis in diese immerhin späte Zeit erhalten habe. Wer der Träger dieser Tradition gewesen ist, läßt sich natürlich nicht bestimmt ermitteln. Vermuten muß man, daß es der Bibliothekar oder ein anderer gelehrter Mönch gewesen ist. Denn ohne einen solchen Berater ist der Maler sicher nicht auf solche Gedanken gekommen. Bemerkenswert erscheint mir an diesem Bild, daß sich in ihm neben den damals schon allgemein üblichen Herz-Jesu-Darstellungen die ältere, wenn ich so sagen darf, verstecktere, erhalten hat. Solche Bilder geben mir den Beweis, daß die Verbindungen mit der Mystik des späten Mittelalters lange nicht so verschüttet waren, wie dies oft angenommen wird. Den Ausstrahlungen solcher älterer Gedanken, wie sie sich hier und in anderen süddeutschen Klöstern, wie z. B. Fürstenfeld und Aldersbach, finden, eingehend und mit Liebe nachzugehen, würde eine dankbare Aufgabe für einen Forscher sein.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, E. V

I. JAHRESBEITRAG

Für das Jahr 1924 ist der Beitrag: allgemein 5 M. (bei Einzahlung bis 1. April 1924); für Künstler in nicht fest besoldeter Stellung und Studierende 2.50 M.

Ausland: Vereinigte Staaten 2.40 $; Holland 6 fl.; Schweiz 12.50 frs.; Frankreich, Belgien, Luxemburg 30 frs.; Italien 30 Lire; Brasilien 15 Milreis; England 10 sh.; Dänemark, Schweden, Norwegen 10 Kronen; Spanien 15 Pesetas; Jugoslavien 120 Dinare; Polen 7000000 pol. Mark; Tschechoslowakei 50 Kř.; Ungarn 40000 ung. Kr.; Österreich 100000 d.-ö. Kr.; Saargebiet 25 frs. (oder Zahlung in deutschem Gelde).

Die 32. Jahresmappe 1924 wird voraussichtlich Ende März erscheinen. Der Versand beginnt sofort nach Fertigstellung an diejenigen Mitglieder, welche den Beitrag bereits einbezahlt haben. Die gewonnenen Kunstblätter aus der Verlosung 1923 werden den betreffenden Mitgliedern mit der Mappe zugesandt. Der Jahresbericht über das Vereinsjahr 1923 wird Anfang Februar an alle Mitglieder versandt mit der Aufforderung zur Einzahlung des Jahresbeitrages. Die Jahresmappe 1924 wird gegen die letzte Jahresmappe mit bedeutend vermehrtem Inhalt erscheinen.

Einzahlungen sind auf Postscheckkonto 36500 München an die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, E. V." München, Karlstraße 6 zu leisten. Ausländische Banknoten können am besten in einem eingeschriebenen Brief an dieselbe Adresse gesandt werden.

II. JURY

Für 1924 sind als Juroren gewählt die Architekten Felix Graf v. Courten und Dipl.-Ing. Richard Steidle, die Bildhauer Prof. Thomas Buscher und Franz Hoser, die Maler Joseph Albrecht und Jos. Schmuderer, die geistlichen Kunstfreunde Prof. Mgr. Dr. Richard Hoffmann und Joseph Kreitmaier S. J.

PAUL BECKERT MUSIK

Text S. 72.

DEM ANDENKEN PAUL BECKERTS

Von BENEDIKT MOMME NISSEN O. P.

(Abb. S. 65—71)

In einer Zeit, die rastlos nach grundsätzlich neuer Kunstgestaltung drängt, bietet der Rückblick auf ein abgeschlossenes Künstlerdasein einen willkommenen Ruhepunkt. Paul Beckert ist als Mann wie als Maler treuer Erinnerung wert; er verdient es, hier einmal seiner ganzen Künstlerpersönlichkeit nach ins Auge gefaßt zu werden.

Im Jahr 1856 im Erzgebirge als Sohn eines Handwerkers geboren, lenkte der Knabe durch sein ungewöhnliches Talent die Aufmerksamkeit wohlhabender Gönner auf sich; diese haben ihm erst die künstlerische Ausbildung ermöglicht. Auf dem Realgymnasium zu Chemnitz ward er unterrichtet von dem trefflichen Tierzeichner Fedor Flintzer. Auf der Akademie zu Dresden malte er bei Grosse und durfte dort auch, was ihn lebenslänglich erfreut hat, kurze Zeit Schüler von Ludwig Richter sein. Um 1880 ging er nach München. Von hier aber führte ihn sehr bald ein Auftrag zur Illustrierung eines Prachtwerkes nach Italien.

Der junge Maler strebte in seiner Studienzeit nicht nur nach Entfaltung seines Talents, als nachdenklicher Deutscher ebenso ernst nach Vervollkommnung seiner Seele. Protestantisch erzogen, jedoch frühzeitig dem Glauben entfremdet, hatte er schon jahrelang schwer mit Problemen der Ewigkeit

PAUL BECKERT KARDINAL HARTMANN

Text S. 68

gerungen. Er hatte im Swedenborgianismus in frommen evangelischen Zirkeln nach Befriedigung seiner religiösen Bedürfnisse gestrebt, bis ihm in München unter dem Einfluß Hechers, in Italien unter demjenigen Zeilers, des Franziskaners, und anderer Ordenspriester der katholische Glaube so überzeugend vor die Seele trat, daß er im Jahre 1882 zu St. Paul vor den Mauern Roms konvertierte.

Bald darauf nach München zurückgekehrt, vollendete Beckert sein Studium unter Löfftz, Wagner und Benczur. 1884 lernte er gelegentlich eines nur kurz geplanten Aufenthaltes in Berlin seine nachmalige erste Gattin kennen, die er auch bald darauf heimführte. Das wirkte bestimmend auf seine Laufbahn ein. War doch sein Verlangen darauf gerichtet gewesen, sich in München

PAUL BECKERT MOLTKE, 1889

Text S. 71

anzusiedeln und dort Bilder freier Erfindung zu schaffen — Familienrücksichten bewogen ihn nun zur Gründung seines Künstlerheims in der Reichshauptstadt. Die Not des Lebens drängte ihn auf das Bildnisfach hin. In wenigen Jahren errang er auf diesem große Erfolge, bald ward er in Norddeutschland zu einem gefeierten Maler. Außer seinem Gruppenbild »Die letzte Unterschrift Wilhelms des Ersten«[1]) haben ihn vor allem weithin bekannt gemacht seine repräsentativen Bildnisse des jungen Kaisers und seiner Gemahlin[2]), sowie die gleichfalls nach dem Leben gemalten Porträts Bismarcks und Moltkes. Im Anschluß daran malte Beckert

---

[1]) Abb. Jg. II, S. 100.
[2]) Abb. Jg. II, S. 98 und 99.

PAUL BECKERT MALER JOH. FRIEDR. HOFF SEN., 1908

Text nebenan

lischen Arbeitervereinen Berlins dem Heiligen Vater Pius X. als Geschenk überreicht. Dabei zeichnete der neue Papst den Künstler persönlich aus und gewährte ihm Sitzungen zu dem bekannten wohlgelungenen Bildnis[1]).

Im Jahr 1904 verließ Professor Beckert Berlin. Er lebte nun eine Zeitlang in München, von 1907 an aber in Frankfurt und zu Cronberg im Taunus, wo er zahlreiche wertvolle Bildnisse schuf. Wir heben nur hervor die Darstellungen des Kardinals von Hartmann (Abb. S. 66), der Landgräfin von Hessen, des späteren Reichskanzlers von Hertling[1]), des Königs Ludwig von Bayern als St. Georgiritters (Abb. S. 69) und das Freundesbildnis Johann Friedrich Hoffs (Abb. S. 68), des verdienten Ludwig-Richter-Forschers. Erfindungen idyllischen und religiösen Charakters gingen nebenher. Für das Priesterseminar in Fulda malte er den heiligen Bonifatius, der Gesellschaft Jesu ihre Generäle. In den letzten Lebensjahren war Beckert vornehmlich im Nordwesten Deutschlands tätig, wo noch mehrere Porträts und ein Bild des heiligen Dominikus entstanden. Am 22. September 1922 ist der schaffensreiche Künstler nach einem vielbewegten Leben in einem Sanatorium zu Westfalen einem schweren Herzleiden erlegen.

Was macht uns nun sein Schaffen wertvoll! Drei Momente nur seien hier hervorgehoben.

Beckert ist ein durchgeschulter Maler, ein Könner alten Schlages. Seine ausgeglichenen Bilder haben zwar nichts Geniales,

zahlreiche Herren und Damen der Aristokratie, auch mehrmals, und zwar vortrefflich, den Kardinal Kopp zu Breslau[1]), Von diesem beauftragt, durfte er zu Rom in der Kapelle des Collegium Germanicum das große Wandgemälde »Melchisedeks Opfer« (Abb. S. 70) ausführen, und er war froh, so zu einer ausgiebigeren Betätigung seiner Kräfte zu gelangen. Weitere religiöse Kompositionen schlossen sich an. 1903 entstand in seinem Berliner Atelier das Kolossalgemälde »Rerum novarum«, eine bildliche Darstellung der berühmten Arbeiterenzyklika des greisen Papstes Leo. Diese geist- und phantasievolle Allegorie ward von den katho-

[1]) Abb. Jg. I, vor S. 97.

[1]) Abb. Jg. II, vor S. 77.

PAUL BECKERT KÖNIG LUDWIG III. VON BAYERN

Tracht der Georgiritter. — Text S. 68

PAUL BECKERT DAS OPFER DES MELCHISEDEK

Text S. 68

aber auch gar nichts Gemachtes, nichts von eitler Neuerungssucht an sich. Er liebte Velasquez und van Dyck; man sieht auch, er hat sie studiert, aber er ist frei von Nachahmung. Er tritt bescheiden zurück vor diesen Großmeistern — wie gleichfalls vor seinem Objekt, ja er stellt sich oft so sehr in den Hintergrund vor der von ihm verkörperten Persönlichkeit, daß man den Künstler über dieser vergessen möchte. Diese strenge Sachlichkeit ist vielleicht sein größtes Lob. Läßt er doch so den Dargestellten gleichsam ohne Dolmetsch mit dem Beschauer reden. Solche Wirkung gewinnt nur, wer über große technische Sicherheit und über eine ganz gesunde Auffassung verfügt. Beliebt wie selten ein Bildnis ist beim Klerus im Rheinland seine Darstellung

des bekannten Prälaten Brunn von Gaesdonck. Hier wie bei seinem Kardinal Kopp ungeschminkt natürliche Form- und Farbengebung, ganz aus dem Gegenüber herausgeholt: wie abgespiegelt stehen die Charaktere klar vor uns und doch sind sie von der Seele des Künstlers fein durchleuchtet. Künstlerisch bedeutender noch dürften seine Moltke-Bildnisse sein. Die stille Größe des greisen Schlachtenlenkers ist in der ihm eigenen Schlichtheit wiedergegeben; meisterlich hat er einmal dessen Profil mit sicherem Pinsel hingeschrieben. Kein Wunder, daß die Angehörigen des Feldmarschalls gerade die von Beckert gemalten Bildnisse ihres Familienhauptes allen anderen vorzogen. Sie mögen nüchterner sein als die Moltke-Bildnisse Lenbachs, bringen uns aber den alten Schweiger menschlich näher (Abb. S. 67). Die Bismarckbildnisse Beckerts schließen sich mehr dem Typus des Eisernen Kanzlers an, wie der Münchener Meister ihn gestaltet hat, und ergänzen ihn gut.

PAUL BECKERT HERZ JESU

Text S. 72

Die Menschen des sächsischen Künstlers mit ihren familiären Zügen, auf denen die Hände oft so ganz persönlich mitreden — ein Vorzug gegenüber Lenbach —, pflegen uns entgegenzukommen wie Freunde, bei denen man gern zu Gaste ist. Wohltuende Ruhe der Gesamterscheinung, abgewogene Präzision in der Ausführung — die zuweilen an seinen Landsmann, den Bildhauer Rietschel, gemahnt — haben es bewirkt, daß Beckert große Männer ihnen selbst und ihrer Umgebung zu großem Dank dargestellt hat, haben so manche seiner Bildnisse populär gemacht. Ebensolch treue Sachlichkeit bewährt er in seinen Erfindungen. Hier stehen ihm sowohl epische wie lyrische Züge zu Gebote. Er weiß reiche Register zu ziehen; er ist ein Mann von Harmoniegefühl und Geschmack. Darauf weisen wir insonderheit hin, um so mehr als der Typ des ausgereiften, durchgebildeten Künstlers heute auszusterben droht.

Beckert ist ein d e u t s c h e r Künstler — deutsch vor allem in der Schlichtheit und Selbstverständlichkeit der Bildgebung, in der klaren, durchmodulierten Form, in der geistigen Geradheit hatte er sich als Bildnismaler auch an den Großen aller Völker geschult, seine Herzensliebe galt vornehmlich den Künstlern des germanischen Mittelalters, daneben den Meistern der deutschen Frühkunst des 19. Jahrhunderts. Er sprach mit warmer Begeisterung vom Schaffen der Overbeck, Cornelius, Schnorr und Ludwig Richter, und obwohl seine Kompositionen,

dem Geist seiner Studienzeit entsprechend, naturalistischer eingesetzt und durchgebildet sind, ein Hauch jener idealeren Kunstzeit liegt über ihnen. Romantik und Realismus vermählt sich gleichsam in seinem »Sterbenden Krieger«, über den im Abendglühen ein geflügelter Engel sich niederneigt; schlichtes deutsches Gemüt klingt wider in seiner »Musik« (Abb. S. 65). Schon seine dramatische Tuschzeichnung: »Die Schlacht bei Sempach« weist eine ähnliche Geistigkeit auf. Der geschichtlich deutsche Geist, der dies sein Jugendwerk so kraftvoll und lebendig macht, steckt auch, moderner geartet, in der Galerie seiner Bildnisse: Beckert ist ungewollt einer der treuesten Malerchronisten unserer Vorkriegszeit geworden. Die Kulturhistoriker wie die Heldenverehrer dürfen ihn beide zu Rate ziehen. Er hat Landes- wie Kirchenfürsten auch dem Blick und Herzen des Volkes nahegebracht, hat es in unserer Zeit wie wenige andere verstanden, Liebe und Verehrung gegen Thron und Altar durch Bildnismalerei zu stärken und zu wecken. Anmutige Frauen- und Kinderbilder schließen den Reigen seiner anspruchslosen deutschen Heimkunst. Beckerts Bilder sind eben mit Nächstenliebe und Mitgefühl gemalt, sind aus dem Bewußtsein der menschlichen Gemeinsamkeit des Künstlers und seiner Kunstsprache mit der nationalen Gesellschaft entstanden — ein Gemeinschaftsbewußtsein, das vielen jüngeren Künstlern ganz abhanden gekommen zu sein scheint.

Beckert ist ein christlicher Künstler, — nicht nur weil er eine Reihe kirchlicher Aufträge in echt christlichem Geiste ausführte, sondern vornehmlich, weil er innerlichst aus dem Glauben lebte und schuf. Es war ein Opfer für ihn, aus äußeren Gründen seine Kraft durchweg in den Dienst der Profankunst stellen zu müssen, seine innerste Neigung galt der aufs Heilige gerichteten Komposition, der religiösen Malerei. Sein erstes, schon in Dresden entstandenes Bild war eine »Heilige Familie«; ein »Einsiedlerritt« unter Engelführung, eine »Genoveva« folgten nach. Die Welt, die ihn fast nur als berufenen Porträtmaler kannte, ahnte nicht, wie sehr seine Seele der Ars sacra, ja bis zum Tode in ihrer ganzen Zielstrebigkeit dem Übernatürlichen zugewandt war. Nur ein ganz vom katholischen Geist durchdrungener Künstler konnte zur freien allegorischen Verbildlichung einer leonischen Enzyklika schreiten, nur ein ganz im Reiche der Karitas beheimateter Mann konnte ein solches Herz-Jesu-Bild (Abb. S. 71) schaffen, wie es ihm gelungen ist. Hier ist deutsche Innigkeit mit hineingemalt. Zart und mitleidsvoll, fast wie von weiblicher Hand ist es gestaltet; die vibrierenden Züge, die bewegten Hände künden die liebezitternde Seele Christi.

Das Bild befindet sich im Germanicum zu Rom. Seit seiner Aufstellung dort hat die Herz-Jesuverehrung in diesem Kolleg einen sichtlichen Aufschwung genommen. Scheint doch der Heiland hier die Strahlen der Gnade, die aus seiner Herzenswunde hervorkommen, mit seinen durchbohrten Händen gleichsam auf die vor ihm knienden Theologen hinzulenken, damit alle Priester nach seinem Herzen werden — wie P. Ehrenborg S. J. in seinem Charakterbild von Johannes Coassini[1]) sagt. Dieser heiligmäßige Neupriester hegte eine so große Verehrung zu jenem Bilde, daß er gerade davor besonders gern betete, daß er es an seinem Primiztag mit Blumen schmückte, daß er eine größere Nachbildung davon an das Fußende seines Krankenlagers zu befestigen bat und sich bis zu seinem frühen seligen Sterben fortwährend mit ihm unterhielt. So ward es ihm leicht, sich in der Gegenwart des göttlichen Heilands zu halten und sich ihm ganz zu opfern. Wahrlich ein Erfolg, in seiner ergreifenden Wirkung bedeutsamer als Ausstellungsmedaillen, und wohl das schönste Zeugnis für Beckerts echtchristlichen Kunstgeist.

So manches Meisterhafte und Schöne, das noch in seiner Hinterlassenschaft ruht, wird, wenn veröffentlicht, Beckerts Wertschätzung erhöhen, doch er klagte nicht mit Unrecht, daß eine materialistische Zeitströmung und ein schweres Lebensgeschick die volle Enfaltung seiner besten Kräfte verhindert hätten. Aber die Ideale der Eltern werden zuweilen realisiert in ihren Kindern. Vater wie Mutter einer seligen Theresia vom Kinde Jesu hatten sich beide im Ordensstand Gott gänzlich weihen wollen; sie vermochten jedoch nicht, dies durchzuführen: ihre Kinder wurden, was sie ersehnten. Ähnliches liegt bei Paul Beckert vor. Er wurde in die Salons geschoben, wo es ihn zur Zelle zog. Oft aber hat er zu seinem Malersohn Joseph Maria gesagt: »Du bist eigentlich das geworden, was ich werden wollte«; ihn hat er auf seine reine feine seelenvolle Kunstweise hingeleitet. In ihm konnten sich von Kindheit an Seelenleben und Malbegabung ungestörter

---

[1]) Auf Seite 270ff. Das Buch ist unter dem Titel »Zum Priesterideal« bei Herder erschienen.

BALTHASAR SCHMITT (PLASTIK) UND
JAKOB ANGERMAIR (ARCHITEKTUR)

RETABEL DES ST. JOSEPHSALTARS DER
KATH. PFARRKIRCHE IN SCHWEINFURT

Ausführung in Schiefer i. J. 1920. — Vgl. Abb. S. 74 und 75, sowie Text S. 73 und 78

entwickeln. Des jüngeren Beckert künstlerische Jugenderziehung, fast ein Phänomen in einer Zeit, wo Brutalismus den Ton angab, verdient unauslöschlich ins Lebenswerk seines heimgegangenen Vaters miteingezeichnet zu werden[1]).

Ein trefflicher Künstler, ein frommer Mann — so steht Paul Beckert in guter Erinnerung vor uns. Sein bescheidenes und gentiles Wesen hatte nichts von dem, was heute am lautesten gelobt wird. Wenn aber Männer wie Hans Thoma und Julius Langbehn recht haben mit ihrer Meinung, daß eine gesunde Zukunft gerade auch der Kunst sich nur bei Fortentwicklung unserer besten Vergangenheit, in ungebrochener Kontinuität entfalten könne — was ja eigentlich ein urkatholischer Grundsatz ist —, dann hat auch ein so konservativ gerichtetes Schaffen wie das des hier behandelten Meisters seine stille Bedeutung in der neuesten Geschichte der deutschen und der christlichen Kunst.

BALTHASAR SCHMITT KRIEGSGEDÄCHTNISTAFEL
Kleinhardorf bei Königshofen. — Text S. 77

NEUE WERKE VON BALTHASAR SCHMITT

Von W. ZILS-München

(Abb. S. 73—79 und Sonderbeilage)

Balthasar Schmitt gehört zu jenen gottbegnadeten Künstlern, die frei von der Bürde des Alters nicht auf ihren einmal errungenen Lorbeeren ausruhen, um sich in stiller Selbstgenügsamkeit des Ruhmes vergangener Werke zu erfreuen und ihr Schaffen in handwerksmäßige Bahnen zu lenken. Das »otium cum dignitate« liegt noch in weiter Ferne vor ihm. Schmitt ist noch der alte Feuergeist, in dem es brodelt und glüht. Neues zu schaffen in neuer Vollendung und steter Arbeit an sich, ist ihm höchstes künstlerisches Gebot, selbst auf Kosten der inneren Zufriedenheit. Er kennt keine Ruhe und Rast. Einige der Werke, die in den Nachkriegsjahren entstanden, mögen Zeugnis hierfür ablegen.

Einem spröden Material — Schiefer — gab Balthasar Schmitt Leben in der Predella des Josephaltars für die Pfarrkirche in Schweinfurt (Abb. S. 74, 75 und Beilage). Über der bronzenen Tabernakeltür ist mit realistischer Anschaulichkeit die »Beweinung Christi am Kreuz«. Zwischen den Ornamenten der Seitenwände verwandte der Künstler in rhythmischer Anordnung die Symbole der vier Evangelisten. In der Bekrönung halten zwei Engel das Lamm Gottes. Die Seitenwände sind erfüllt von lebendiger Schilderung aus dem Leben des Nährvaters Christi. Auf der linken (Evangelien-)Seite schildert er die Verkündigung und Geburt Christi. Auf der rechten (Epistel-)Seite kommen Maria und Joseph eben in den Tempel, in dem der zwölfjährige Christus lehrt. In den unteren Bildern läßt uns der Künstler einen Blick in das Leben der hl. Familie tun. Oben ist St. Josephs Tod dargestellt. Mit einer staunenswerten Exaktheit sind die Darstellungen flach in den Schiefer geschnitten.[1])

Balthasar Schmitt beschäftigte sich schon mehrmals mit den Problemen der Malerei,

[1]) Über den Sohn Paul Beckerts vgl. den reich illustrierten Aufsatz im 16. Jahrgang und Kunstbeilagen in den lezten Jahrgängen.

[1]) Über diesen Altar vergl. Text S. 78.

BALTHASAR SCHMITT (MÜNCHEN-SOLLN) VOM JOSEPHSALTAR DER KATH. KIRCHE IN SCHWEINFURT

Vgl. Sonderbeilage. — Text S. 73

wobei es ihm gelang, die Klippe zu vermeiden, an der schon mancher Bildhauer-Maler gescheitert ist. Er kennt den Unterschied zwischen der rein malerischen und bildhauerischen Auffassung eines Gegenstandes. Als Maler hat Prof. Schmitt schon früher u. a. Flügelaltarbilder für die Herz-Jesu-Kirche in Freiburg im Breisgau geliefert. Bei dem Altargemälde für die Kapelle im Erholungsheim der Barmherzigen Schwestern bei Würzburg (Abb. S. 78) gab er dem hl. Joseph mit dem segnenden

BALTHASAR SCHMITT (MÜNCHEN-SOLLN) VOM JOSEPHSALTAR DER KATH. KIRCHE IN SCHWEINFURT

Vgl. Sonderbeilage. — Text S. 73

Christus den Charakter des in einem an Arbeit reichen Leben abgehärmten Handwerkers, dessen Blick von abgeklärter Seelenverfassung spricht. Den realistischen Eindruck mildert der Hintergrund: Ein Himmel mit weißen Frühjahrswolken, zwischen denen das tiefe Blau hindurchleuchtet. Einen prächtigen Eindruck hinterläßt von den beiden Seitenfiguren — den Patronen des Ordens der hl. Therese und Alfons — der purpurrote Rauchmantel.

Ein gesunder Naturalismus ohne moderne

BALTHASAR SCHMITT HL. JOSEPH MIT HEILIGEN, ALTARBILD

Würzburg, Krankenhauskapelle der Servitinnen. — Text S. 74

Greußlichkeiten spricht aus dem im Jahre 1919 im St. Georgschor im Bamberger Dom unter der berühmten Sibylla aufgestellten Grabdenkmal des Erzbischofs Schreiber (Abb. 19. Jg. vor S. 45). In Überlebensgröße liegt auf dem Totenbette der Kirchenfürst, dessen Porträt von sprechender Ähnlichkeit hier der Zukunft übermittelt wird. Den Sarkophag aus poliertem Muschelkalk, in einfachen Linien gehalten, zieren neben der Aufschrift das Bistumswappen und das Wappen des Verewigten. Die großzügig aufgefaßte Figur besteht aus rotem Marmor. Die Gewandbehandlung verrät die eingehendste anatomische Kenntnis des Körpers.

Mit dem Problem der Pietà hat sich die Kunst seit dem Mittelalter beschäftigt. Die Lösung des Problems scheiterte oftmals an der Unmöglichkeit der Lage des Leichnams. Die in ihrem Schmerz zusammengebrochene und hierdurch geschwächte Mutter sollte die ganze Last des todesstarren Körpers tragen. Prof. Schmitt gab deshalb in dem für den Altar der Friedhofkapelle Aschach bei Kissingen geschaffenen Vesperbild dem in sich zusammengebrochenen Christuskörper Halt auf dem Boden (Abb. S. 79). Der Mutter fiel damit lediglich die Aufgabe zu, den Oberkörper mit ihrem Arm zu stützen. Stilistisch fügt sich die Gruppe der von

Prof. Angermair entworfenen Renaissancearchitektur ein. Religiös und rein menschlich gehört das Werk für mich zu einem der wirkungsvollsten Andachtsbilder, die in der letzten Zeit geschaffen worden sind. Der Blick der Mutter Gottes, erfüllt von Schmerz und doch von einer nicht zu schildernden verheißungsvollen Milde, rührt auch abgehärtete Herzen.

Die modern geschaute und nach eigener Auffassung behandelte Renaissance hat auch die Kriegsgedächtnistafel für Kleinhardorf bei Königshofen zum Stil (Abb. S. 73). Die Tafel an einer Innenwand der Kirche aus Holzmarmor, die Figur der Mutter mit dem Kinde, das den Drachen tötet — versinnbildlicht ist der Kampf mit den bösen Mächten — Glanzgold. Das Problem des kämpfenden Gotteskindes beschäftigt den Künstler gegenwärtig noch auf einer Madonnensäule für die Pfarrkirche seiner Heimat Aschach. Das Kind tötet die Schlange, der Zwietracht, die sich um die Erdkugel windet und vor der die Mutter erschreckt flüchtet. Als Gegenstück zu einer alten gotischen Totenleuchte wird die Säule auf der Kirchenmauer einen nachhaltigen Eindruck nicht verfehlen.

Die letzte Arbeit Prof. Schmitts stellte den hl. Johannes den Täufer dar, der in Holz geschnitzt als Bekrönung des Taufsteins der Kirche in Solln gedacht ist, wo bereits zwei Apostelfiguren stehen. Mit der rechten Hand deutet der Täufer auf das Lamm: »Ecce Agnus Dei« verkündet das um den Stab geschlungene Spruchband.

DAS SEMANTERIUM, DIE FRÜHCHRISTLICHE HOLZGLOCKE

Von Dr. TH. DOMBART, Priv.-Dozent an der Universität München

(Schluß)

Für die kleinen Metall-Semanterien bietet ein griechisch-liturgisches Papyros-Inventarverzeichnis des 5. oder 6. Jahrhunderts der koptischen Kirche apa Psoios bei dem heutigen Dorf Ipion den Ausdruck »ῥάβδος σιδηρᾶ« (Didaskaleion I., Torino 1912, S. 33) also »Eisenstangerl« und zwar 2 Stücke, ein größeres und ein kleineres, wozu das »ἁγιοσίδηρον« des Hier. Magius (1608) und das »sacrum ferrum« Pellicia's (1777) oder die »ferrea lamina« der gleichen Quelle gehören und vielleicht auch der auf der Inschrift von 1060 im Exonarthex des Laura-Katholikons auf dem Athos gebrauchte Ausdruck für das in einer Art Glockenhaus aufgehängte Semanterium gehalten werden mag: »δόναξ λαμπρός«, »ein blanker Stab« (eigentlich »Rohrstengel«), wenn es sich nicht noch um ein altes Blasinstrument handelt, nachdem in koptischen Klöstern statt der Glokken auch Posaunen vom 4.—6. Jahrhundert im Gebrauch waren. Das koptische Inventar aus dem 8. Jahrhundert der Kirche St. Theodor zu Aschmunaim (Hermopolis) verzeichnet:

schomnt nschkelkil mnneval(e)ysis

3 Signalinstrumente mit ihren Anhängekettchen, wobei man, wie mir Dyroff erklärte, nicht ohne weiteres sagen kann, ob in dem Wort »Schkelkil« der Begriff des Hängens oder der Klangfarbe oder sonst etwas steckt, etwa lediglich eine onomatopoetische Wortprägung, wie sie ja naheliegen könnte und namentlich später für die Semanterien und ihre Nachfolger geläufig wurden, wie: crepitaculum, crecellae (crécelles), die spanische Matraka, unsere Klappern, Rasseln, Ratschen usw.

Auf eine Sache muß aber zum Schluß noch kurz eingegangen werden. Hermann Thiersch hat in seinem Buch über den »Pharos«, den Leuchtturm von Alexandria, die Bemerkung (S. 100) einfließen lassen (allerdings ohne Beleg) »die frühchristliche Literatur« bezeichne die Kirchtürme als σημαντήρια, und er verwendet in der Folge diese Bezeichnung Semanterium schlechtweg auch für »Kirchturm« (S. 174), »Signalturm«.

So gut diese Bildung in Analogie etwa zu ἐργαστήρ, Arbeiter, ἐργαστήριον, Ort der Arbeit, Werkstätte, Fabrik erscheinen mag: σημαντήρ, Zeichengeber, σημαντήριον, Ort des Zeichengebers, Signalturm, so vergeblich war eigentlich alles Bemühen, die Tatsächlichkeit dieses Sprachgebrauchs, und speziell des frühchristlichen, für Semanterium belegt zu erhalten. Thiersch selbst schrieb mir freundlich, daß er nicht mehr in Erinnerung habe, worauf sich seine Bemerkung stützte. Alt-, mittel- und neugriechische Lexika versagten; ebensowenig brachten zahlreiche Anfragen bei Fachautoritäten ein positives Ergebnis.

Auskünfte von Neugriechen wie Dr. Aliwisatos Hadzidakis und des Kanonikers Rhalles in Athen bestritten das Vorkommen dieser Bedeutung sogar im Neugriechischen. Heisenberg-München allerdings gab mir in gefälliger Weise als Auskunft von Neugriechen weiter, in der heutigen Vulgärsprache, als Provinzialismus, komme σημαντήρι (Si-

mantiri) gar nicht ungeläufig vor in der Bedeutung Glockenturm, Glockengerüst für luftige Konstruktionen, wie man sie eben in Griechenland vielfach als Glockengestelle auf Kirchen findet. Die Übertragung aber bei Thiersch auf die altchristliche Zeit resultiert vielleicht aus einem nur eiligen Lesen gewisser französischer Äußerungen (in von ihm nahe seiner Semanteriumbemerkung zitierten Werken) über die Sache, wie »Symandre, disques de bois ... dans la primitive eglise, qui tiennent encore lieu des cloches dans certains couvents«; (De Vogüé, Revue des Deux Mondes 1876, 5); — oder »le semanter, qui tenait lieu des cloches chez les Byzantins jusqu'au 11ième siècle« (Charles Texier, L'architect. Byzantine. London 1864, S. 156).

Das merkwürdige Bauwerk neben der zweiten großen frühchristlichen Kirche von Ruwêha in Syrien, aus dem 4. Jahrhundert, das schon Butler[1]) als Signalturm für das Schlagbrett auszulegen suchte und das Thiersch nun ohne Bedenken als Semanterium ansprach, könnte sich allerdings gut als Aufhängeort für das Mega-Semantron eignen, scheint aber vor genauerer Untersuchung der Unterpartie, die verschüttet ist, nur mit Vorsicht zu beurteilen. Prinz Joh. Gg. Herzog zu Sachsen gibt in seinen »Tagebuchblättern aus Nordsyrien« an, man sehe noch Stufen, die in den von Säulen umstellten Raum hinabführten und erkennen ließen, daß es sich bei dem Ganzen nur um die seltene, quadratische Form eines Baptisteriums handle.

Die weiten Bogenöffnungen auf der Höhe vieler frühchristlicher Türme legten es allerdings nahe und ließen Butler die Vermutung aussprechen, z. B. beim Kasr-il-Benat aus dem 6. Jahrhundert und anderen Kirchtürmen, daß dort oben das frühchristliche Semanterium plaziert gewesen sein möchte.

Die schon oben erwähnte, im Jahr 1060 inschriftlich bezeugte Erbauung eines eigenen Bauwerks für das Signalinstrument des Laura-Katholikons auf dem Athos sowie die Schilderung der beiden Türme mit Glocken und Semanterien durch den Sabbasanbeter und Barskij, desgleichen der obengenannte turmartige Kiosk für das Semantron der Sophienkirche in Thessalonich, vor Erbauung des Glockenturms, sowie die Erwähnung der großen Turmsemanterien bei Hieronymus Magius (1608) und Leo Allatius (1645) usw. (cf. Cabrol, Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie Tome 3e 2em Part, Paris 1914, s. v. cloche Sp. 1973), das Vorkommen derselben noch in abessinischen Klöstern, oder so manche andere Spuren: all derlei spricht gewiß dafür, da und dort auch schon in frühchristlicher Zeit Semanterien auf Kirchtürmen für wahrcheinlich zu halten. Beweise aber, daß die Türme selbst »Semanteria« genannt wurden, konnte ich nicht finden.

Die abendländischen Abkömmlinge der frühchristlichen Semanterien aber, die als letztes Überbleibsel der uralten orientalischen Sitte auch bei uns noch im Gebrauch sind, die Knarren, Klappern, Haspeln, Rasseln und Ratschen haben meist ihren Platz direkt neben den Glocken, deren Funktion sie in katholischen Gebieten vom Gründonnerstag bis zum Karsamstag Abend übernehmen, wenn die Glocken so lange verstummen, zum Zeichen der Trauer. Die »Rumpel- oder Pumpermette« aber, die ihren Namen von diesen Holzklappern trägt, sowie die »Karfreitagsratsche«, Wörter, die in der Alltagssprache heute einen unkirchlichen Beigeschmack haben, gehen also nur zurück auf das ursprüngliche, altchristliche Signalinstrument, das Semanterium, dessen Geschichte unserm heutigen Geschlecht fast fremd geworden ist.

[1]) Architecture and other arts, S. 156.

EIN NEUES ALTARWERK VON BALTHASAR SCHMITT

(Abb. Sonderbeil. u. S. 74 u. 75)

Für einen Seiten- (St. Josephs-) Altar der neuen katholischen Pfarrkirche zu Schweinfurt hat Professor Balthasar Schmitt einen Altaraufsatz geschaffen, der am Namensfeste des Heiligen, den 19. März 1920, geweiht wurde. Die halbrunde Apsis, in welcher der Altar aufgestellt ist, zeigt an ihrer oberen Wandfläche eine reiche figürliche und ornamentale, farbenkräftige Malerei (von Theodor Baierl), die den hl. Joseph als Vorbild fleißiger Arbeit verherrlicht. Der untere Teil der Wand ist unterhalb eines horizontalen Spruchbandes marmoriert. Von diesem Hintergrunde hebt sich der Altar mit seinem Aufsatze in ruhiger, vornehmster Wirkung ab. Er hat die Tischform romanischer Altäre. Die Mensa wird von vier zierlichen Säulchen getragen, die hinter diesen liegende Fläche ist mit symbolisch-monumentalen Verzierungen malerisch belebt. Der Schmittsche Altaraufsatz hat die Gestalt der mittelalterlichen Retabeln. Der Entwurf seiner Architektur ist von Konservator Prof. Jakob Angermair. Die Breite ist 1,80 m, die Höhe des Mittelteils 1,05 m. An diesen mit einem schlichten Dreiecksgiebel bekrönten schmäleren Mittelteil schließen sich zwei unbewegliche, etwas breitere Seitenflügel. Die ganz einfachen, geradlinigen Umrisse des Werkes vereinigen sich mit den bezeichneten, absichtlich etwas gedrückten Maßverhältnissen, sowie mit dem Farbeneindruck des Werkes zu einer Wirkung, für deren großen

BALTHASAR SCHMITT VESPERBILD
Friedhofkapelle in Aschach bei Bad Kissingen. — Text S. 76

Ernst die Farbigkeit der darüber befindlichen Malerei das Gegengewicht bildet. Die Farbe des Altaraufsatzes aber besteht fast nur aus zwei Tönen: Schwarzgrau und Gold. Als dritter kommt das oxydierte Altsilber der viereckigen Tabernakeltür hinzu; es ziert und schmiegt sich in das Gesamtbild ohne weitere Absicht, als die Einheitlichkeit des Bildes nicht zu beeinträchtigen. Dieses Bild aber ist in hohem Grade charaktervoll und neuartig. Fast wäre man beim ersten Anblicke versucht, das Ganze für einen dunkeln Bronzeguß zu halten, bis genaueres Hinschauen darüber belehrt, daß man Reliefs vor sich hat, die in starke Schieferplatten hineingearbeitet sind. Eine schwierige Technik von entschiedener Neuart. Es ist anzuerkennen, daß sie (auf Grund zuvor angestellter sorgfältiger Versuche) vorzüglich gelungen ist. Den Ansprüchen, welche die Natur des spröden Materials an die Technik stellte, mußte Rechnung getragen werden. Daraus ergab sich eine gewisse Herbigkeit der Formen und eingeritzten Linien, gleichzeitig aber auch eine milde Weichheit der Flächen, deren ganz

A. G. BORCHERT (BERLIN-GRUNEWALD) KNABENBILDNIS

feiner Glanz besonders vornehm wirkt und charakteristisch dazu beiträgt, die Erinnerung an Bronzeguß wachzurufen. Belebt wird das gleichförmige Schwarzgrau durch das hellere Grau der Ritzzeichnungen und Schraffierungen, die Lichter und Schatten der Reliefs, außerdem aber durch zurückhaltende Verwendung von Gold. Es schmückt Hintergründe, Gerätschaften, Haare, Heiligenscheine und anderes. Der Auftrag des Goldes mußte mit Hilfe einer besonderen Technik erfolgen, bei der Kasein zur Verwendung kam.

Alle drei Teile des Retabels sind mit flachen Reliefs geschmückt. In der Mitte sieht man oberhalb der Tabernakeltür die Kreuzigungsgruppe. Beides wird zu besonders kräftiger Wirkung gebracht dadurch, daß die Fläche etwas zurückgerückt ist, wodurch eine viereckige flache Nische entsteht. Die abgeschrägte Leibung dieser Nische erweitert sich nach außen. Ihre Fläche ist in eine Anzahl von Vierecken eingeteilt. Vier davon zeigen die Evangelistensymbole, zwei die Inschrift Ecce panis — Angelorum, die übrigen sind mit schlichtem Ornament gefüllt. Im Dreiecksgiebel oben erblickt man das Lamm Gottes mit der Fahne innerhalb eines von Strahlen umgebenen Kreises, der von Engeln gehalten wird. In den beiden Flügeln des Retabels hebt sich, kräftig sichtbar, die mandorlaförmige, durch einen Laubstab eingerahmte Fläche des Reliefs der Hauptdarstellung heraus. Die in der Fläche des Rechtecks verbleibenden Zwickel sind ebenfalls mit Reliefszenen angefüllt. Ursprünglich waren zum Teil andere Bilder beabsichtigt, besonders für den rechten Flügel. Wegen der Reihenfolge der Szenen müssen wir aber zunächst den linken anschauen. Hier bildet den Mittelpunkt die Anbetung des neugeborenen Heilandes durch seine irdischen Eltern und die Engel. Die Zwickel oben zeigen die Verkündigung Mariä, unten links befindet sich die Anbetung der Hirten, rechts die der Könige. Der rechte Flügel sollte ursprünglich die Himmelfahrt Christi als Hauptbild erhalten. Statt dessen ist, der Bestimmung des Altares entsprechend, eine Josephsszene gewählt worden, nämlich das Wiederfinden des zwölfjährigen Jesus im Tempel. Die Örtlichkeit ist durch Spitzbögen sowie durch einen Hängeleuchter angedeutet. Ausgezeichnet ist die Charakterisierung der Juden, besonders des in der Mitte sitzenden bärtigen, der eine aufgerollte Handschrift auf dem Schoße hält. Die Zwickel zeigen unten links Maria am Spinnrocken, das Spiel des Jesuskindes mit einem Engel beobachtend; rechts die Erziehung zur Arbeit: St. Joseph als Zimmermann wirkend, während der Jesusknabe ihm hilft. Oben links der Tod Josephs, der Heiland spricht ihm zu, Maria steht trauernd dabei; rechts mehrere betende Engel, einer mit einer Sterbekerze in der Hand. Über den figürlichen Szenen beider Flügel zieht sich ein reiches Ranken- und Laubornament hin, in dem kleine vergoldete Vögel spielen. Es trägt den Stilcharakter der deutschen Renaissance, wie denn überhaupt die stilistische Behandlung der gesamten Reliefs in freier, aus dem Innern kommender Auffassung diese Richtung befolgt. Sie paßt mit ihrer herben Anmut und Kraft aufs beste zu der durch die Natur des Materials bedingten Technik. Gerade in der so geförderten Strenge (zumal auch der Gesichter und Hände) spricht sich die Tiefe der künstlerischen und religiösen Empfindung besonders schön und in einer dem deutschen Gemüt nachgehenden Art aus. Jede Weichlichkeit ist vermieden; ein kräftiger, männlicher Ton geht durch das Ganze.

Doering

ERKENNTNISSE

Jeder Künstler, der etwas leistet, wird auch eine bestimmte Auffassung von der Kunst in sich tragen, welche für ihn die richtige ist; ob sie genügt, um über die ganze Kunst zu Gericht zu sitzen, hängt von seiner Genußfähigkeit und seiner Achtung vor der vielfältig gebärenden und lebenden Natur ab.

Albert Welti

I. Huber-Sulzemoos 3324 GFCHKM

REGINA ANGELORUM

EIN FRÜHMITTELALTERLICHES BEINKÄSTCHEN IM ESKORIAL UND DIE LANGOBARDISCHE ELFENBEINKUNST

(Hierzu die Abb. S. 82—99)

Das Land südlich der Pyrenäen besitzt in seinen Kirchen und Sakristeien so manchen verborgenen Schatz an Kunstgeräten, die glücklich die Stürme vergangener Jahrhunderte überstanden haben und es nur einem gütigen Zufall verdanken, wenn sie ans Tageslicht gezogen und der Kunstforschung zugänglich gemacht werden. Wir erinnern an die altchristliche Elfenbeinpyxis mit dem Wunder der Brotvermehrung auf der reliefierten Wandung in der Peterskirche zu Estella (Prov. Pampluna), die um 1910 aus der Kirche verschwand, dann in der Sammlung Morgan in Neuyork auftauchte und jetzt in den Besitz des South-Kensington-Museums gelangte[1]), an die erst 1911 in die Öffentlichkeit gezogene spanisch-arabische Runddose der Kathedrale von Zamora aus der Mitte des 10. Jahrhunderts, die mit ihrem tiefausgeschnittenen, dichtgedrängten Tier- und Laubornament den erstklassigen Elfenbeinschnitzereien des Kalifats beigezählt werden muß und bis dahin gänzlich unbekannt war, wir müssen hinweisen auf die heilige Lade im Dom von Oviedo, jenen silberumkleideten Reliquienschrein, der nach der unglücklichen Schlacht bei Xeres de la Frontera (711) und dem Sturz des Westgotenreiches aus Toledo in die asturischen Berge gerettet wurde und zuletzt in der an den Oviedaner Dom angebauten Michaelskapelle eine Ruhestätte fand. Nach der Schilderung der letzten Besichtigung unter Alonso III. (1072—1109) muß diese spanische »Bundeslade« mehrere Elfenbeingefäße der römischen oder westgotischen Zeit enthalten und ein Korpus der altchristlichen Elfenbeinpyxiden wird nicht zusammengestellt, bevor nicht die arca santa auf ihren Inhalt untersucht ist. Was eine Durchstöberung und genaue Inventarisierung der Kirchen, besonders im Norden der Halbinsel zutage fördern würde, kann nur geahnt werden und solange nicht illustrierte, kritische Kataloge des Archäologischen Museums in Madrid und vieler anderer Provinzialmuseen zusammengestellt sind, bleiben die Ausführungen zu einer Geschichte des spanischen Kunstgewerbes, wie sie Michel in seiner Histoire de l'art, Dieulafoy, Williams, K. Justi bieten, nur Stückwerk.

Zu den vergessenen oder von der spanischen Kunstkritik gänzlich abseits gestellten Denkmälern einer sehr frühen Epoche muß auch ein Kästchen gezählt werden, das nur einmal, gelegentlich der zu Madrid 1892 zur vierten Zentenarfeier der Entdeckung Amerikas gehaltenen Ausstellung, seinen ruhigen Standort im Eskorial verließ und unter einer langen Reihe prunkvoller französischer Elfenbeinarbeiten des 14. Jahrhunderts prangte und unter den Juwelen der Ausstellung im Werke »Las Joyas de la exposición histórico-Europea de Madrid 1892« wenigstens mit dem Bilde des Deckels und einer Langseite eine Aufnahme fand. Wir müssen gestehen, im Eskorial selber trotz eines zweimaligen, jedoch flüchtigen Besuches das Beinkästchen mit den Passionsszenen nicht entdeckt zu haben. Weitere Nachforschungen waren unmöglich. Und so können nur die drei Abbildungen der beiden Langseiten und des Deckels aus dem Tafelwerke »La Joyas« und einer Photographie von Lacoste (Madrid) wiedergegeben werden. Trotz der ästhetisch wenig anziehenden Schnitzerei reizte und drängte gerade die Primitivität der Arbeit, der gleichwohl mehrere ganz charakteristische Merkmale anhängen, zum Suchen nach jenem völkischen Kunstkreise, dem eine solche Kindesleistung »in die Schuhe geschoben werden« kann.

Eine lange Reihe von neuerschienenen erstklassigen Publikationen über Miniaturen des frühen Mittelalters ist ein vollgültiger Nachweis, daß unsere Zeit unbefangener an solche Erstlingsarbeiten herantritt und noch andere Forderungen kennt als die Gesetze der Anatomie, der Modellierung und Raumverwirklichung und Gewandbehandlung. Auch am unbeholfenen Schnitzwerk gibt es ein Ringen nach Ausdruck und Bewegung, ein Streben nach Monumentalität; zugleich erscheint es von höchstem Interesse, den Wanderungen der Zierformen und der ikonographischen Eigenheiten zu folgen, wie auch Gründe der Pietät dazu einladen, den frühen Regungen

[1]) St. Poglayen-Neuwall hat sie jüngst beschrieben in Monatshefte für Kunstwissenschaft XIII (1920), S. 98 ff.

FRÜHMITTELALTERLICHES BEINKÄSTCHEN IM ESKORIAL, VORDERWAND
Nach Joyas, Taf. CXXXI. — Text unten

auf dem Gebiete der Kleinkunst zu lauschen bei einem Volke, das aus einer rein dekorativen Richtung der Völkerwanderungskunst heraustrat und im Kontakt mit Völkern einer höheren Kulturstufe vielleicht zum ersten Male an die Wiedergabe der menschlichen Gestalt in Knochenschnitzerei sich heranwagte.

Spanien selber kommt als Entstehungsland nicht in Betracht. Wenn auch einige Denkmäler in Stein und Edelmetall vom plastischen Können der Westgotenzeit und des folgenden 8. und 9. Jahrhunderts Zeugnis ablegen, so gilt doch bis heute als erstes gesichert nationales Monument in Elfenbein ein Kruzifixus im Museum zu Leon aus dem 10. Jahrhundert, also einer Zeit, in die unser Behältnis kaum mehr herabgerückt werden kann. Wenn jegliches Vergleichsmaterial auch auf den verwandten Gebieten der Goldschmiede- und Kleinbronzekunst, wie der Miniaturmalerei fehlt, muß anderwärts Umschau gehalten werden.

Das Kästchen im Palastkloster des Eskorial ist bei einer Länge von 28 cm, einer Breite von 15 cm und einer Höhe von 12 cm aus einer Reihe von Beintäfelchen zusammengesetzt; mehrere regellos angebrachte Bohrlöcher lassen die übliche Befestigung auf einem Holzkern erkennen. Die Form der mehrfach beschädigten Lade ist die denkbar einfachste: auf rechteckigem Grundplan steigen die Wände senkrecht empor; ein flacher Deckel stellt den Verschluß her; quadratische Ansätze unten an den Langseiten bilden die Füße und gravierte Bänder von dünner Bronze halten die Seitenwände zusammen.

Das Bildwerk der Vorderwand (Abb. oben) wird von einer Bordüre, bestehend aus einem schmäleren Band mit einem Zickzackmuster und einem breiteren mit Kreispunkten, umgrenzt. Das links gelegene Feld gibt zwei Szenen der Leidensgeschichte: Christus ohne Nimbus legt auf dem Kalvarienberg das Kreuz ab und die Hilfeleistung auf dem Kreuzweg durch Simon von Cyrene. Man müßte beim ersten Bild folgerichtig eher an die Empfangnahme des Kreuzes denken, wenn nicht der Golgathahügel klar mit keilförmigem Steinwerk in die Ecke gezeichnet wäre: wohl ein Unikum unter den Darstellungen der via crucis. Das Mittelfeld, seitlich abgeschlossen durch schmale Friese mit kleineren Kreispunkten, enthält den Kruzifixus mit Kreuznimbus und Fußbrett, daneben Longinus und Stephaton als Nebenpersonen in verkleinerter Dimension und über den Kreuzarmen in Form von Köpfen Sonne und Mond. Das Täfelchen rechts ist eingenommen von der Grablegung, die sich rühmen kann, die früheste Wiedergabe dieser Passionsszene zu sein. Joseph von Arimathäa und Nikodemus betten den verhüllten Leichnam Christi in einen runden oder ovalen, mit Rundbogenarkaden gezierten Sarg, der angesichts seiner ungenügenden Ausdehnung sich notwendig als Prokrustesbett erweist und von einem polygonalen spitzen Dach überragt wird. Nach den verschiedenen altchristlichen Kreuztragungsbildern mag unsere Darstellung als erste und vielleicht einzige des frühen Mittelalters gelten.

Die Reliefs auf dem Deckel (Abb. S. 83) umfaßt ein Band mit Flechtwerk von Schlangen; an den Schmalseiten legt sich ein

um die Ecke geführter Fries von Kreispunkten daneben. Im Mittelpunkt thront Christus mit Kreuznimbus und Buch, einen mißlungenen Segensgestus vollführend, auf einem Faltstuhl, an dem oben kugelartige Knöpfe, unten die in Tierklauen endigenden Füße erkennbar sind. Zu Häupten stehen Sonne und Mond. An die majestas domini schließen sich auf den seitlichen Feldern die Evangelistenzeichen in runden Umrahmungen an, aus denen je viermal ein kurzgestieltes, gefurchtes Dreiblatt, wie es die syromesopotamische Kunst liebt, herauswächst und die Zwickel füllt. Auf den oberen Tafeln nehmen zwei Cherubimpaare in frontaler Orantenstellung die noch übrige Fläche ein; bei den Figuren des unteren linken Feldes könnte man an die Veronika auf dem Kreuzweg oder an die Szene Noli me tangere denken, wenn nicht der Träger des Stabkreuzes durch einen neben dem Gürtel herausragenden Flügel als Engel gekennzeichnet wäre, der dann kein anderer als der Engel des Osterfestes am Grabe Christi sein kann. Er verkündet den drei Marien, die in zwei Gruppen verteilt sind, durch eine übertrieben lebhafte Handbewegung das Surrexit! Non est hic!, die Auferstehung des Herrn. Eine der Marien, durch eine Art Paenula ausgezeichnet, deren Musterung an ein seidengesticktes koptisches Kreuzigungsbild des 6.—7. Jahrhunderts erinnert[1]), scheint ein Rauchfaß zu tragen. Eine besondere kostümliche Auszeichnung der Myrrhenträgerinnen, etwa durch einen Kopfschleier, hat sich der Künstler geschenkt.

Einzelne Teile der Umrahmungen und des Grabes Christi, ferner fast durchwegs die Gürtel, Ärmelaufschläge und Schlitze der Leibröcke und Partien der Bücher sind durch Farbe hervorgehoben.

Zur Charakterisierung sei auf die flache Reliefierung hingewiesen, die nur wenig entfernt ist von jenem zweiflächigen Stil, wie er uns an den frühesten plastischen Arbeiten der jungen deutschen Völker entgegentritt, sobald sie beginnen, aus Eigenem zu schaffen. Von kindlicher Unbeholfenheit zeugt die Grablegung mit den über den Sarg hinausragenden Beinen und ebenso die bauliche Ausstattung des Grabes. Wahrscheinlich hatte der Meister den Rundbau der konstantinischen Grabeskirche zu Jerusalem auf einem altchristlichen Elfenbein gesehen und suchte darnach Sarg und Kirchengebäude zu vereinigen. Von ähnlicher Naivität ist Form und Größe des von Christus getragenen und aufgestellten Kreuzes, zu dem ein Prozessionskreuz mit einem in den Schaft versenkbaren unteren Dorn als Vorbild gedient hat.

Die unglückliche Proportionierung der im allgemeinen kurzen, gedrungenen Körper tritt an der Majestas domini und am Kreuzigungsbild besonders hervor, an welch letzterem die Arme um die Hälfte verkürzt sind. Gemein-

[1]) Vgl. Kaufmann, C. M., Handbuch der christl. Archäologie, Fig. 145, S. 396.

DECKEL DES FRÜHMITTELALTERLICHEN BEINKÄSTCHENS IM ESKORIAL
Nach Joyas, Taf. CXXXII. — Text oben

GOLDPLATTIERTE KUPFERPLATTE MIT EINER HULDIGUNGSSZENE VOR KÖNIG AGILULF

Nach Kemmerich, Porträtplastik. — Text unten

sam ist allen Figuren das pupillenlose Auge; dem thronenden und gekreuzigten Christus gab der Künstler noch eine Linie um die Augen, die die Schläfenbeine scharf hervortreten läßt. Das in Wellen gelegte Haar fällt bei den im Profil sichtbaren Figuren bis zur Schulter herab.

Einen gewaltigen Schritt abseits vom Kanon der west- und oströmischen Vorlagen wagte der Meister dadurch, daß er bei allen Gestalten, den thronenden Heiland ausgenommen, die bisher übliche antike Kleidung beiseite legte und als ein Uhde des 8. Jahrhunderts nicht nur die am Grabe Christi auftretenden Personen, sondern den Kreuzträger selber mitsamt den Cherubim in eine eigene nationale Tracht steckte. Statt Tunika und Pallium tragen sie einen lose sitzenden, bis über die Knie reichenden Leibrock mit weiten Ärmeln, der in der Mitte durch einen breiten Gürtel zusammengefaßt wird. Vom Gürtel abwärts ist er seitlich geschlitzt und die Schlitze und unteren Säume mit Borten besetzt. Dieser geschlitzte, mit Borten verzierte Rock erscheint wieder auf einer langobardischen, dem Kloster Santa Trinita de la Cava entstammenden Miniatur, die im 11. Jahrhundert nach einer Vorlage des 9. Jahrhunderts gefertigt ist und den Langobardenkönig Ratchis mit einigen Gefährten vorführt [1]). Die Verzierung der Säume schildert der Geschichtsschreiber der Langobarden, der Diakon Paul Warnefried, selber [2]). Im Königspalaste der Theodolinde zu Monza, erbaut um 602, waren zu seiner Zeit, also 200 Jahre später, die Wandgemälde noch sichtbar. Und nach diesen Bildern »war die Kleidung der Langobarden weit und meist von Linnen, wie sie die Angelsachsen trugen und zum Schmuck mit breiten Streifen von verschiedener Farbe verbrämt«. Auf der goldplattierten Kupferplatte im Bargello zu Florenz, dem Stirnstück eines Helmes, das in seiner Treibarbeit den König Agilulf, den Gemahl der Theodolinde, (590—615) darstellt und das ebensowenig wie der Palast in Monza mit seinen Wandbildern das Werk einer langobardischen Hand sein dürfte, schreiten bei der Huldigungsszene neben anderen Personen auch zwei Viktorien mit dem Labarum auf den Thron zu, die statt des üblichen geschürzten Peplos den gleichen zerteilten Rock tragen. (Abb. oben) [1]). Am sitzenden König ist der Schlitzrock ebenso erkennbar.

Klarer sind die Kompositionen der Vorderwand durchgeführt als jene des Deckels. Der Schnitt ist sicherer, die Ausführung polierter. Simon von Cyrene mit einem Stock in der Linken bringt nicht ungeschickt die Bewegung des Gehens, Joseph von Arimathäa und sein Genosse Nikodemus bei der Grablegung mit zurückgeneigtem Oberkörper und vorgestemmtem Knie die Arbeit des Tragens und Niederlassens einer schweren Last zum Ausdruck. Hingegen sind die sämtlichen Gestalten des Deckels in Frontstellung gegeben und die segnende Hand des Pantokrators ist

[1]) Falke Jak. v., Costümgeschichte der Kulturvölker, Stuttgart 1881, Abb. 103, S. 133. — Hefner-Alteneck v., Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften, Frankfurt 1879, I, Taf. 16. — Lindenschmidt L., Handbuch der deutschen Altertumskunde, Braunschweig 1889, Abb. 256, S. 319.

[2]) Historia Langobard. l. IV, c. 22.

[1]) Vgl. Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsamml. XXIV (1903), S. 209ff. — Bonner Jahrbücher, Heft 114/115 (1906), S. 480. — Kemmerich M., Die frühmittelalterl. Porträtplastik 1909, S. 5f.

genau so geformt wie die erklärend deutende Hand des Engels.

In der Kopfbedeckung des Simon von Cyrene ist wohl nicht der bei Vegetius Renatus erwähnte germanische Hut von Pelz, der sich bei den Donauvölkern und auch im römischen Heere findet, sondern eher eine spitze, aus Stroh geflochtene Mütze zu erkennen, wie sie einzelnen germanischen Völkern eigen war [1]).

Anders präsentiert sich die Gewandung des thronenden Christus; ihn umhüllt eine Tunika mit weiten Ärmeln, an der ein unterer Saum sich abhebt. An den Falten wird in primitiver Weise durch parallel gesetzte Striche eine Schattenwirkung, an den Knien eine Modellierung versucht. Die zu einem Bande zusammengeschrumpfte toga contabulata kreuzt sich über der Brust und trägt am unteren Rande Fransen. Am Lendentuch des Kruzifixus machen sich die Anfänge der gestrichelten Faltengebung bemerkbar, die die Furchungen vom Flechtwerk der Steinarbeiten auf die Gewandung überträgt und die an den Figuren des silbernen Taschenreliquiars im Dom zu Cividale und an späteren langobardischen Arbeiten der Kleinkunst noch offenkundiger zutage tritt.

Auffällig könnten die gewundenen Schlangen erscheinen; sie sind jedoch in der langobardischen Kunst ein häufig verwendetes Ziermotiv und zwar aus erklärlichen Gründen. Die Vita des hl. Barbatus von Benevent erzählt es: »Obschon die Langobarden damals zur Zeit Grimoalds (†671) das Wasserbad der heiligen Taufe empfangen hatten, hielten sie doch noch an dem alten Brauch des Heidentums fest und beugten sich vor dem Bild einer Schlange.« Und aus der Legende der hl. Julia erfahren wir eine weitere Begebenheit aus dem Leben des letzten Langobardenkönigs Desiderius, in der wiederum eine Schlange die Hauptrolle spielte. Als nämlich 757 die langobardischen Fürsten zur Königswahl in Pavia versammelt waren, machte sich Desiderius aus Brescia dorthin auf den Weg. Auf einer Rast in Leno (zwischen Brescia und Cremona) schlummerte er ein. Während des Schlafes wand sich eine Schlange wie eine Krone um sein Haupt. Desiderius träumte, es werde ihm das königliche Diadem aufgesetzt. In Pavia zum König gewählt, ließ er an dem Ort, wo die Schlange sein Haupt umwunden hatte, ein herrliches Kloster erbauen. Es kann sonach nicht befremden, diese Reminiszenz aus den Tagen des Heidentums an der Bordüre und den Bronzebeschlägen ornamental

[1]) Lindenschmidt L., a. a. O., S. 325, Abb. 262.

LANGOBARDISCHER SARKOPHAG. PESARO
Text unten

verwertet zu finden. Schlangenköpfe an Armbändern und Riemenzungen spielten schon unter den Funden der Langobardengräber am Plattensee eine bedeutende Rolle [1]).

Am Kästchen im Eskorial tragen die Schlangen eine Art Halsring, der durch schwache Einkerbungen angedeutet, aber gut erkennbar ist. Wir finden dasselbe Zierband auch in der langobardischen Steinkunst, wie z. B. bei Vögeln an einem Relief zu Spalato [2]), einem Sarkophag in Zara [3]), am Schlangenungetüm eines Sarkophags im Arcivescovado zu Pesaro (Abb. oben), am Bild einer Antilope, das eine Langobardenhand des 7. bis 8. Jahrhunderts einer Psalterhandschrift der Kapitelsbibliothek zu Verona in roher Federzeichnung einfügte [4]). Das Motiv des Halsbandes an wilden und zahmen Vierfüßlern und Vögeln geht ohne Zweifel zurück auf Vorlagen persisch-sassanidischer Kunst; auf Seidenstoffen, Silberarbeiten und Steinskulpturen dieses Ursprungs fand es häufige Verwendung [5]).

Die um die Majestas Domini gruppierten Evangelistensymbole zeigen die volle zeichnerische Unfähigkeit und Nachlässigkeit des Schnitzers, der dem Engel drei Flügel gab,

[1]) Vgl Lipp W., Die Gräberfelder von Keszthely, Budapest 1885, S. 48, 51, 71, bes. Fig. 330. — Stückelberg E. A., Langobardische Plastik. 1909, S. 63, Fig. 81 und S. 64, Fig. 83. — Haupt A., Die älteste Kunst insbesondere die Baukunst der Germanen 1909, S. 159, Abb. 93. — Fogolari G., Cividale del Friuli, 1906, Goldkreuz, S. 30.

[2]) Stückelberg a. a. O., S. 56, Fig. 75.

[3]) Zeitschrift des Bayer. Kunstgewerbevereins in München 1894, S. 49, Abb. 1.

[4]) Repertor. f. Kunstwiss. Bd. 23 (1900), S. 268, Fig. 2.

[5]) Vgl. Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen, Berlin, 40 Jahrg. 1918/19, Sp. 32, Abb. 18.

RÜCKSEITE DES FRÜHMITTELALTERLICHEN BEINKÄSTCHENS IM ESKORIAL
Phot. Lacoste. — Text unten

nur drei der Lebewesen mit Nimben versah und Löwe und Rind kaum zu differenzieren verstand. Sie bilden zugleich eine Ergänzung zu den in der langobardischen Steinkunst nur selten auftretenden Evangelistendarstellungen.

An der Rückwand der Beinlade (Abb. oben) wiederholen sich Zickzackmuster und Kreispunktfriese in der Umrahmung wie auf der Vorderseite. Von den fünf Kompartimenten tragen drei ein über die Fläche sich breitendes lockeres Geflecht von gefurchten Perlenbändern, die zwei übrigen Felder einen leuchterartigen Stamm, der Zweige mit gekerbtem Blattwerk aussendet. Die Abzweigungsstellen sind wie mit Ringen verstärkt. Das unterste Blatt links hat die Form einer gesprengten Palmette; in halber Höhe hält ein kronenartiger Reifen die Hauptäste zusammen. Auf dem rechten Felde entsprießt dem gezackten hängenden Blattwerk eine gefranste spitze Blume; ihr Urbild wäre wohl schwer bestimmbar. Formen des »Hom«, des persischen Lebensbaumes, haben für beide Muster die Vorlage gegeben. Als Basis dient den Stämmen ein Akanthusblatt. Zwischen die fünf Füllungen legen sich Bänder mit Wellenranken und in die Zwickel fingerartig zerlegte Blätter in einer Form, die zwischen Akanthus und Palmette in der Mitte steht, lauter Motive, die der langobardischen Steinskulptur geläufig sind.

Das hier in zwei Formen auftretende Kandelabermotiv, das von der parthischen Kunst seinen Ausgang nimmt, wandert ein in die syrische und koptische Kunst, sendet seine Ableger in die abendländische Kunst bis in das südwestliche Frankreich, wo es auf einer Gruppe von orientalisierenden Sarkophagen des 6.—7. Jahrhunderts in Valbonne und Moissac abwechselnd mit Weinranken erscheint, greift hinüber in die spanisch-arabische Kunst des 10. Jahrhunderts auf einer vor einigen Jahren in Azarah, dem Fürstenschloß bei Cordoba, gefundenen Steinplatte (Abb. S. 87) und klingt aus, mannigfach umgebildet, im 12. und den folgenden Jahrhunderten in einer Reihe von Musterungen auf Seidenstoffen Siziliens, Luccas und Regensburgs.

DIE LANGOBARDISCHE ELFENBEIN-PLASTIK

Um die sehr nahen Beziehungen der Beinlade im Eskorial zur langobardischen Elfenbeinkunst nachzuweisen, sind die wenigen Denkmäler, die unbestritten diesem im Jahre 568 in Oberitalien eindringenden Germanenvolk der Langbärte zugeschrieben werden, zum Vergleich heranzuziehen. Es steht außer Zweifel, daß das Langobardenvolk, das im Kriege alle übrigen Germanen an Wildheit übertraf, nachdem es erst einmal seßhaft geworden und im Laufe des 7. Jahrhunderts eine gewisse Konsolidierung gewonnen hatte, an künstlerischer Veranlagung und Betätigung in seinen Anfangsstadien alle übrigen deutschen Stämme, die Franken nicht ausgenommen, überragte. Schon während ihres Aufenthaltes in Pannonien im Bereich der Keszthelі-Kultur waren sie mit Elementen der syrischen Kunst, herrührend von römischen, sich aus Syrien rekrutierenden Reichstruppen, bekanntgeworden, deren Niederschlag in den Funden vom nahegelegenen Dunapentele, dem alten Intercisa, gesichert

ist[1]). Mit Beginn des 8. Jahrhunderts setzt die dekorierende Steinmetzkunst der magistri Comacini ein, die, zuerst im Gesetzbuch Rotharis (648) erwähnt, anfangs nur als Maurer und einfache Steinmetzen tätig waren. Sie müssen zu großen Gilden angewachsen sein; anders wäre die Riesenanzahl ihrer heute noch vorhandenen Denkmäler in ganz Ober- und Mittelitalien, Istrien, Dalmatien, Mazedonien[2]), in der Schweiz und in Südfrankreich bis Montpellier hinüber, am Bodensee und am Mittelrhein, in Kärnten bis zum Millstätter See herauf unerklärbar. Stückelberg[3]) und Helbock[4]) haben den fast rein ornamentalen Steinarbeiten, Chorschranken, Altären, Ziboriumsbauten, Ambonen, Brunneneinfassungen, Taufkufen usw. und ihrer Verzierungsart Abhandlungen gewidmet, Haupt[5]) und Rivoira[6]) ihre Verdienste um die Baukunst und deren Bedeutung für die Periode des romanischen Stils ins Licht gerückt; der Hinweis auf die unmittelbare Herübernahme einzelner ornamentaler Elemente aus Armenien ist das Verdienst Strzygowskis[7]). Eine Zusammenfassung ihrer Leistungen in der figürlichen Steinplastik, deren Monumente durch die vom Institut der graphischen Künste in Bergamo herausgegebenen italienischen Städtebilder sich außerordentlich gemehrt haben, steht noch aus.

In den schmiedeisernen Beschlägen des Holzsarges aus dem langobardischen Fürstengrab von Civezzano östlich von Trient aus dem 7. Jahrhundert[8]), die heute im Ferdinandeum in Innsbruck aufbewahrt werden, tritt uns eine derartige Beherrschung der Meißel-, Dreh- und Schweißtechnik und ein Geschmack entgegen, daß die der Natur abgelauschten, plastisch gegebenen Formen der Hirsch- und Widderköpfe mit ihren geringelten Hörnern anmuten, als wären sie von einem zierlustigen provinzialen Schmiedmeister des 17. oder 18. Jahrhunderts geschaffen. Dieses einzig dastehende und älteste Denkmal deutscher Schmiedekunst, das der Antike völlig fernesteht, hat in den neuesten Werken über die Geschichte dieses kunstgewerblichen Zweiges[1]) keine Erwähnung und Würdigung gefunden[2]). Selbst wenn die im Germanischen

SPANISCH-ARABISCHE STEINPLATTE MIT LEBENSBAUM. — *Nach Tafel aus Materiales y documentos.* — *Text S. 86*

[1]) Vgl. Jahrbuch des Deutschen Arch. Instituts XIX (1904), Arch. Anz., S. 149. — Röm. Quartalschr. XXVII (1913), S. 165. — Monatshefte für Kunstwiss. XI (1918), S. 126.

[2]) Dragendorf H., Archäologische u. kunstwissenschaftl. Arbeit während des Weltkrieges in Mazedonien in Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXX (1919), Abb. S. 265.

[3]) Stückelberg E. A., Langobardische Plastik. Kempten 1909.

[4]) Helbock Ad., Spuren langobardisierender Kunst in Vorarlberg in Archiv f. Geschichte u. Landeskunde Vorarlbergs. X (1914), S. 47 ff.

[5]) Haupt Alb., Die älteste Kunst, insbes. die Baukunst der Germanen. Leipzig 1909.

[6]) Rivoira, Le origini dell'architettura Lombarda. Milano 1908.

[7]) J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien 1918, II, S. 718—813.

[8]) Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg, Innsbruck, Heft 30 (1886), S. 281 ff.

[1]) Vgl. Meyer Fr. S., Handbuch der Schmiedekunst. Leipzig 1888. — Brüning Ad., Die Schmiedekunst seit dem Ende der Renaissance. Leipzig, o. J. — Lüer H., Kunstgeschichte der unedlen Metalle. Stuttgart 1904.

[2]) Eine ähnliche Technik weisen die im Jahre 1922 in Eining, dem römischen Abusina, gefundenen geschmiedeten Eisenkreuze auf, die heute im Nationalmuseum in München verwahrt sind; sie entstammen wohl der gleichen Zeit und dürften an Totenbrettern Verwendung gefunden haben.

Museum in Nürnberg untergebrachte Adlerfibel aus dem Gräberfeld von Cesena, eine Goldzellenarbeit mit Almandineneinlage und sicher die prunkvollste unter allen Adlerfibeln, für die ostgotische Kulturepoche reklamiert werden will, obschon die übrigen Beigaben auf ein Langobardengrab deuten, so bleiben aus den Funden von Keszthely, Testona und Castel Trosino Goldgeräte genug, zum Teil mit Filigran, zum Teil mit Goldzellenmosaik ausgestattet, die die langobardische Goldschmiedekunst auf derselben Höhe stehend wie die gleichzeitige fränkische erkennen lassen.

So kann es nicht wundernehmen, wenn das Volk der Langbärte, sobald es mit der west- und oströmischen Kultur in enge Berührung kommt, Elfenbeingeräte nicht nur schätzen lernt, sondern selber mit dem Schnitzmesser an den Knochen der heimischen Vierfüßler und am Stoßzahn des Elefanten seine plastischen Versuche anstellt. Eingesessene Künstler Mailands, das beim Eindringen in Oberitalien in ihren Besitz kam, aber auch Ravennas, des lange behaupteten Sitzes der byzantinischen Exarchen, mögen für die Kleinkünste die Lehrmeister gewesen sein und altchristliche Elfenbeingeräte und Miniaturen des Ostens noch mehr als des Abendlandes die Ideen und Formen geliefert haben, die von der ungelenken nordischen Hand mit eigenen Zutaten versehen, in freier Verarbeitung wiedergegeben wurden.

Einen ganz bedeutsamen Einblick in die Wertschätzung von Elfenbeingerät gewährt das Testament des Grafen Eberhard von Friaul in Treviso vom Jahre 867, also unter fränkischem Regime, aber auf langobardischem Boden[1]). Dieser Fürst verteilt darin neben vielen anderen Kostbarkeiten von Gold und Edelsteinen und Bergkristall eine Reihe von Elfenbeingeräten, darunter an seinen ältesten Sohn Unroch zwei Becher (scyphos), mehrere Tafeln in Gold gefaßt, vielleicht Diptychen und ein Kästchen, an den zweiten Sohn Berengar, den späteren König des neuen Langobardenreiches, einen Kelch, einen kleinen Schrein und sechs liturgische Bücher mit Deckeln von gleichem Material; der dritte Sohn, Adalard, erhält ein Schwert mit Elfenbeingriff und einen Gürtel, der mit Zieraten von Gold und Elfenbein besetzt ist. Wie viele abendländische Kathedralen des 9. Jahrhunderts mochten sich eines ähnlichen Schatzes rühmen wie dieser oberitalische Edelmann?

[1]) Schlosser J. v., Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst, Wien 1892, S. 206 ff.

DIE NÜRNBERGER PYXIS

Es bedarf im Grunde genommen nur einer Nebeneinanderstellung der Knochenschnitzarbeit aus dem spanischen Königskloster mit der langobardischen Elfenbeinpyxis des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg (Abb. S. 89), um die nahe stilistische Verwandtschaft und die Herkunft des Kästchens sicherzustellen. Die Form der Pyxis[1]), die 8,5 cm in der Höhe mißt und ebensoviel im Durchmesser, läßt nicht sicher schliesen, daß das Gefäß ursprünglich als Behälter für Weihwasser gedient hat; viel wahrscheinlicher umschloß es als acerra Weihrauch und diente liturgischen Zwecken. Eine Elfenbeinrunddose mit der gleichen Einziehung am oberen und unteren Rande und mit überaus zartem Ranken- und Weinblattwerk übersponnen, befand sich in der Sammlung Bourgeois Frères in Köln[2]) und hat Syrien zur Heimat. Weitere solche napfähnliche Pyxiden mit Verengerung an Hals und Fuß, gleichfalls Produkte des Orients, besitzt Berlin in zwei Exemplaren, eines im Beuth-Schinkel-Museum, das zweite im Kaiser-Friedrich-Museum[3]). Letzteres stammt aus der Sammlung der Gräfin Béarn in Paris. Von einem solchen Gefäß vorderasiatischen Ursprungs mag die Form für die Pyxis des Germanischen Museums entlehnt sein.

Den oberen Rand ziert ein Eierstab, auf den der Zentrumsbohrer des Meisters die bekannten Kreispunkte einschnitt. Darunter reiht sich ein etwas breiterer Fries an mit einer gefurchten Wellenranke und ebensolchen Akanthusblättern in den Zwickeln. Da, wo die Blätter abzweigen, sind die für die langobardische Kunst charakteristischen Querbänder angebracht, ebenso wie am Baumschlag auf dem Steinrelief mit der Eberjagd am Hauptportal der Kathedrale von Civitacastellana[4]) und anderen langobardischen Skulpturen. Auch unten schließt ein Fries von Akanthusblättern ab. Den Mittelteil der Wand umzieht eine Arkadenreihe, auf elf Pilastern ruhend; die unter den Bögen stehenden oder sitzenden Figuren bilden drei Gruppen: Christus, thronend, mit je einem nimbierten Evangelisten mit offenem Buch an den Seiten, eine Auferstehungsszene mit dem sprechenden und deutenden Engel

[1]) Beschrieben von Braun Ed., Mitteilungen aus dem Germ. Museum Nürnberg 1895, S. 20 ff.

[2]) Collection Bourgeois Frères. Katalog der Kunstsachen und Antiquitäten des 6. bis 9. Jahrhunderts. Köln 1904, Nr. 1053.

[3]) Abgeb. Jahrb. der K. preuß. Kunstsammlungen XXV (1904), S. 343.

[4]) Bolletino d'Arte V (1911), S. 121, Fig. 1.

DIE LANGOBARDISCHE ELFENBEINPYXIS IN NÜRNBERG
Nach Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1895, Taf. II. — Text S. 88 und unten

und zwei Frauen, von denen eine das Rauchfaß, die andere ein Gefäß mit Myrrhen trägt[1]), und einen liturgischen Vorgang, nämlich der Austeilung des Weihwassers zu Beginn eines feierlichen Hochamtes und zwar in Gegenwart eines Königs. Der Bischof mit einem kurzen Krummstab in der Rechten sitzt auf einer von Holz gezimmerten Kathedra, ein Diakon mit dem Aspergill teilt das Weihwasser aus, dem König, der eine corona muralis trägt, ist das Aspergill gereicht; er besprengt sich selber; ein Meßdiener (Akolyth) steht mit der Wachsfackel am Altar. Würde die Rundbüchse als Wasserbehälter genommen, dann stünde die rituelle Szene der Besprengung mit Weihwasser in innerer Kongruenz mit dem Zwecke der Pyxis und die berühmten elfenbeinernen Weihkessel aus späterer Zeit in Mailand, Aachen und Petersburg hätten einen Vorgänger bereits in der Zeit des langobardischen Königtums. Aber auch als Weihrauchbehälter kann die Nürnberger Büchse schon Königskrönungen in Monza gesehen haben.

Das Relief ist um ein weniges kräftiger herausgearbeitet als am Eskorialenser Kästchen. Am Ranken- und Blattwerk finden sich dieselben Furchungen, die am langobardischen Flechtwerk der Steinskulpturen typisch sind. An den baulichen Teilen besonders an Kapitälen und Basen wiederholt sich das gleiche Mißverstehen ihres konstruktiven Zweckes, wie es an den steinernen Chorschranken ganz regelmäßig erscheint. Basenbildungen in Form von angelehnten mehrspitzigen Blättern tauchen wieder auf an der Holztruhe von Terracina, die von Strzygowski als koptisch bezeichnet wird[1]) und am unteren Ende des von Christus gehaltenen Triumphkreuzes auf dem byzantinischen Apsismosaikbilde, das aus S. Michele in Affricisco zu Ravenna in das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin übertragen wurde[2]). Es sind die gleichen ovalen Köpfe, dieselben pupillenlosen Augen, nur ist das Kinn verlängert, so daß man an Spitzbärte denken möchte, wenn nicht die Marien am Grabe die gleiche Gesichtsform zeigen würden. Von Bewegung oder Gemütsaffekten sind nur Spuren vorhanden; wir meinen den Grabesengel mit seiner unmöglichen Armbewegung und die Rauchfaßträgerin, die zu erschrecken scheint. Am klarsten spiegelt die Kleidung der Figuren die Zusammengehörigkeit beider Arbeiten wieder. Die bauschigen Ärmel, der breite Gürtel und der vom Gürtel abwärts geschlitzte Rock des Osterengels und der Evangelisten, die zu einem schmalen, gefransten Band zusammengeschwundene Toga und das zwischen den Beinen durch die Falten der Tunika gebildete Dreieck am thronenden Christus sind so identisch, daß man am liebsten an ein und dieselbe Werkstätte denken möchte, aus der beide Schnitzwerke hervorgegangen sind.

Wenn O. Pelka anscheinend der ausgebauchten Form wegen die Heimat dieser Py-

[1]) Von Braun a. a. O. wohl irrtümlich als »Mariä Verkündigung« gedeutet.

[1]) Monatshefte für Kunstwissenschaft I (1908), S. 27, Abb. 8.

[2]) Jahrbuch der K. preuß. Kunstsamml. XXV (1004), Taf. S. 376.

DIE PAXTAFEL DES HERZOGS URSO
Nach Fogolari »Cividale«, S. 51. — Text S. 92

xis in Mesopotamien suchen will[1]), so wird für die hier in Betracht kommende Zeit, das wäre die erste Hälfte des 8. Jahrhunderts, weder in der mesopotamischen noch in der syrischen Kunst eine Engelsfigur mit so mißzeichneter Armbewegung ausfindig zu machen sein, wie sie die Nürnberger Pyxis aufweist. Wohl aber hat das Steinfrontale des »Pemmoaltares« der St. Martinskirche in Cividale aus der Zeit um 740 ähnlich monströse Arme an den schwebenden Engeln, die den thronenden Christus in der Lorbeer-Aureale tragen, wie auch für andere langobardische Steinarbeiten und Silbergeräte ungefähr der gleichen Zeit Verzeichnungen der Extremitäten charakteristisch sind.

Tritt man der Frage einer genaueren Datierung der beiden Schnitzwerke im Eskorial und im Germanischen Museum näher, ohne sich mit dem für das Nürnberger Gefäß öfters dargebotenen weiten Zeitraum des »8. oder

[1]) Mitteilungen aus dem German. Nationalmuseum. Nürnberg 1906, S. 4, Anm. 6.

9. Jahrhunderts«[1]) zu verbescheiden, so erscheint die Periode nach 738, da Herzog Ratchis von Friaul seinem Vater Pemmo in der Herzogswürde gefolgt war, am ehesten geeignet und fähig, derartige Werke zu schaffen. Der Patriarch Kalixtus (716—762) hatte unter König Luitprand († 744) seinen Bischofssitz aus dem zerstörten Aquileja nach Cividale verlegt. Ihm wird der Bau des zum großen Teil im Dom von Cividale noch vorhandenen, mit späteren Stücken ergänzten Baptisteriums, die Erneuerung des Chores in der früheren Johanniskirche und die Errichtung des bischöflichen Palastes zugeschrieben[2]). Ratchis erbaut seinem Vater zum Gedächtnis in der Kirche des Täufers den heute in San Martino, jenseits des Natisone befindlichen Marmoraltar, wohl das bedeutendste Werk frühlangobardischer Skulptur und stiftet dazu nach der daran befindlichen Inschrift ein Hängekreuz von lauterem Gold[3]). Es war für das ganze Langobardenreich eine Epoche des Friedens nach außen und nach innen und zugleich der Höhepunkt in den Leistungen der magistri Comacini unter der kraftvollen Regierung Luitprands, dem Ratchis 744 in der Königswürde folgte. Und Ratchis wie der genannte Patriarch Kalixtus scheinen nationale Künstler bevorzugt zu haben, obschon um diese Zeit infolge des in Byzanz entbrannten Bilderstreites gewandtere Meister aus Ostrom oder Ravenna sicher zur Verfügung gestanden wären. Jedenfalls machen die groben Verzeichnungen an den Beinarbeiten eine zeitliche Annäherung an die Steinreliefs des zwischen 738—744 gefertigten Pemmo-Altares wahrscheinlich.

Auf der Suche nach dem Entstehungsort der beiden Schnitzwerke führt der Weg jedenfalls nicht in eines der großen Zentren des Reiches, wie Mailand, Padua, Brescia, wo die Denkmäler ravennatischer Kunst in ihrer zeichnerischen und technischen Vollendung sich von der langobardischen Schicht noch heute klar abheben. Die gekrönte Gestalt mit dem Aspergill auf der Nürnberger Pyxis läßt auf einen königlichen Stifter und auf Benützung in Anwesenheit des Königs schließen. Der Gedanke an Pavia, der Residenzstadt der langobardischen Herrscher, liegt darum nahe und faßt man Ratchis ins Auge, dann könnte auch an Cividale gedacht werden. Silbergerät im ausgeprägt national-langobardischen Stil ungefähr aus derselben

[1]) Römische Quartalschrift, 1895, S. 531.

[2]) Eitelberger R., Gesammelte kunsthistorische Schriften. 1884, III, S. 329—335.

[3]) Eitelberger R., a. a. O., S. 340.

Zeit hat sich in der Kirche San Michele maggiore in Pavia[1]) wie in der Kathedrale von Cividale[2]) erhalten. Die älteren Beschreiber des Eskorial, Santos[3]) und Ximenes[4]), melden von unserem Kästchen mit Knochenschnitzereien nichts; Bermejo[5]) erwähnt einige Elfenbeinarbeiten, Quevedo[6]) ebensolche mit mythologischen und biblischen Szenen, die wahrscheinlich der königlichen Werkstätte des Buen Retiro entstammen; unsere Lade jedoch ist ihnen unbekannt.

ELFENBEINWERKE DER ZWEITEN PERIODE UM 900

Einer um 150 Jahre späteren Periode müssen die nachstehend beschriebenen Elfenbeinwerke zugerechnet werden. Es mag dahingestellt bleiben, ob dieser Stillstand von rund 750 bis 890 mit der völligen Umwälzung der politischen Lage, der Vernichtung des Langobardenreiches durch Karl den Großen (774), im Zusammenhange steht, oder ob die bilderfeindliche Strömung von Byzanz ihre Wellen nach Italien herüberwarf, oder beide Ursachen zusammenwirkten. Die Tendenzen der Bilderstürmer mögen auch die nach der Insel Comacina im Comer See sich nennenden Steinbildner in dieser Zeit von der figürlichen Richtung zu einer mehr symbolisch-ornamentalen hingedrängt haben. Es ist bis jetzt wenigstens keine Beinarbeit bekannt, die mit Sicherheit in diese Lücke gestellt werden könnte. Tatsächlich gruppieren sich die weiteren Stücke in die Zeit des neu erstandenen langobardischen Königtums unter Berengar I. (888 bis 924). Während dieser Epoche des Stillstandes schoben sich karolingisch-fränkische Einflüsse auf das Gebiet der oberitalischen Kleinkunst herein. Der Meister der für den Hauptaltar von St. Ambrogio in Mailand unter Erzbischof Angilbert II. (824—866) gefertigten Umkleidung von Gold und Silber, Vvolvinius magister phaber, war ein Franke und schuf seine langen hageren Figuren mit den vorhängenden Knien auf den Reliefs[7]) im Stil

[1]) L'Arte I (1898), S. 179f.

[2]) Fogolari G., Cividale del Friuli, 1906, Abb. S. 58.

[3]) De los Santos Fr., Descripcion breve del monasterio de S. Lorenzo el real del Escorial. Madrid 1657.

[4]) Ximenes Andres, Descripcion del real monasterio de S. Lorenzo del Escorial. Madrid 1764.

[5]) Bermejo Dam., Descripcion artística del real monasterio de S. Lorenzo del Escorial. Madrid 1820, S. 240.

[6]) Quevedo José, Historia del real monasterio de S. Lorenzo. Madrid 1849, S. 344 u. 357.

[7]) Ausgenommen die drei Platten der Vorderwand mit der Auferstehung, der Erscheinung des Auferstandenen vor den Aposteln und der Geistsendung, welche dem 16. Jahrhundert entstammen.

DAS STEINKREUZ VON HARIDSCHA. — *Nach Strzygowski, Baukunst in Arm.* — *Text S. 94*

der Goldschmiedeschule von Reims, während die daran befindlichen Schmelzarbeiten an den Umrahmungen und die Rundbilder mit den emaillierten Köpfen von Heiligen im Mittelteil der Rückwand die Hand eines Byzantiners verraten. Ganz ähnliche an den Rand gesetzte Kopfbilder von Heiligen und fast dieselben geometrischen Muster in Email finden sich wieder am byzantinischen Kreuzreliquiar in Limburg a. d. Lahn. Vom fränkischen Geist angehaucht erweist sich auch das nachangeführte Elfenbeinrelief.

DIE PAXTAFEL DES HERZOGS URSO

Die im Museo civico in Cividale aufgestellte sogenannte Paxtafel des Herzogs Urso (Abb. S. 90) ist bei einer Höhe von 16,5 cm und einer Breite von 15,3 cm in einen mit Silberblech und Edelsteinen belegten Holzrahmen eingelassen. Die Zier des roh getriebenen Silberrahmens, der wohl der gleichen Zeit entstammt wie die Elfenbeinplatte, besteht in Kreiselrosetten, die wie die Ränder des Rahmens mit Perlenschnüren umzogen sind, und in kleineren eingestreuten, feinblättrigen Rosetten. Unregelmäßig geschliffene Edelsteine sind ziemlich willkürlich dazwischen eingefügt. Als sicher kann angenommen werden, daß die Elfenbeinplatte ursprünglich auf dem Deckel eines Sakramentars prangte; das Kreuzigungsbild spricht schon dafür; erst in viel späterer Zeit davon losgetrennt, leistete sie Dienste als Kußtafel und erwarb sich so ihren heutigen Namen. Ein eigenes Paxgerät erscheint am frühesten im 11. Jahrhundert in Deutschland als Surrogat für den persönlich gegebenen Friedenskuß. In einer Umrahmung von flach gehaltenen Akanthusblättern ist die Kreuzigung mit Longinus und Stephaton, Maria und Johannes und Sonne und Mond wiedergegeben. Auf dem abnorm breit gehaltenen Kreuzesbalken schnitt der Künstler eine Reihe von Inschriften ein: auf der Inschrifttafel: IHS NAZ REX IVDE VRSVS DVX FECIT (Jesus, König der Juden — Herzog Urso ließ es fertigen) — über den Armen des Kruzifixus: M(ater) EN FIL(ius) TVVS und AP(ostole) ECCE M(ater) TVA (»Mutter, siehe deinen Sohn« — Apostel, siehe deine Mutter« (Joh. 19, 26—27) — unter den Armen: VRSVS DVX FIERI PCEP (praecepit) (Herzog Urso befahl die Fertigung). Auch Sonne und Mond tragen ihre lateinischen Namen in einer Scheibe, die die beiden Brustbilder wie ein großer Nimbus umgibt.

Von den älteren Beschreibern der Paxtafel wurde der inschriftlich genannte Stifter Herzog Urso ohne weiteres mit jenem Ursus dux identifiziert, den der Diakon Paul Warnefried in seiner Geschichte der Langobarden (lib. VI, c. 24) als Sohn des Munichis und als Herzog von Ceneda anführt und der etwa um 750 die Ausführung des Buchdeckels veranlaßt haben konnte. Aus ikonographischen und stilistischen Gründen versetzte die moderne Kritik mit Recht die Entstehung des Schnitzwerks an das Ende des 9. Jahrhunderts. Ein zweiter dux Ursus sei nicht nachweisbar, verkündeten die Geschichtsforscher. Und doch ist einer vorhanden, der sich in das Milieu einfügt, wenn auch kein Langobarde. Was hindert, jenen Dogen Ursus von Venedig als Stifter

STEINRELIEF IN CIVITACASTELLANA
Boll. d'arte, V. — *Text S. 94*

TASCHENRELIQUIAR IM DOM VON CIVIDALE
Nach Fogolari »Cividale«, S. 58. — Text S. 94

zu nehmen, der im Jahre 865, dem zweiten seiner Regierung, an Kaiser Michael III. von Byzanz 12 Erzglocken als Geschenk übersendet[1]), die ersten, die in der Kaiserstadt am Goldenen Horn ertönten? Warum sollte die Freigebigkeit und das Selbstbewußtsein dieses Dogen nicht auch an die Johanniskirche in Cividale aus irgendeinem Anlaß eine liturgische Prachthandschrift mit Elfenbeinband übermitteln, wenn er an der Spitze eines Staates stand, der seit Beginn des 9. Jahrhunderts seine Freiheit gegen die fränkische wie gegen die byzantinische Macht zu behaupten wußte und auf dem Boden des Rivo alto seit 827 am Dogenpalast, seit 836 an der Markuskirche baute? Herzog Urso aus der Familie der Participazzo regierte das venezianische Inselreich bis 881 (oder 882) und stand mit dem karolingischen Königshofe in regem Verkehr[2]). Eine namhaft bessere Proportionierung und Herausarbeitung der Gestalten, die Bewegung der beiden zum Kreuz hinschreitenden Krieger, das etwas geneigte Haupt des Kruzifixus mit den gerade gestreckten Armen, die im Halbprofil gestellten, zum Kreuz gerichteten Gesichter, die dem 9. Jahrhundert und der karolingischen Elfenbeinkunst besonders eigene Akanthusumrahmung mit den Bohrlöchern in den Blattwinkeln deuten auf eine reichlich fortgeschrittene Zeit und bringen die Tafel wegen der kleinen parallell geführten Gewandfalten mit den beiden dem Tutilo um 900 zugeschriebenen Elfenbeindeckeln in St. Gallen in nahe Beziehung. Das kräftige Relief, die Bewegtheit und den Ausdruck der karolingischen Elfenbeinarbeiten des Nordens erreicht die Paxtafel wie die übrigen Werke der zweiten Periode freilich nicht. Eines der langobardischen, aus der Steinplastik entlehnten Wahrzeichen fehlt nicht: die raumfüllende Palmette zwischen den Füßen der beiden Soldaten, wie auch der Fußboden palmettenartige Gebilde erkennen läßt.

Die Kleidung ist antik geworden: Speer- und Schwammträger haben einen kürzeren Rock und sockenartige römische Schuhe mit über den Schienbeinen gekreuzten Riemen. An Maria, die mit Kopfschleier ausgerüstet ist, und an Johannes ist Tunika und Pallium ziemlich deutlich zu erkennen. Eigenartig und charakteristisch erscheinen die Falten der Gewänder; sie lösen sich in parallel geführte Linien auf. An der Paxtafel geht die Führung der Linien noch einen Schritt weiter: sie runden sich um Arme und Beine und verstärken die Modellierung genau wie auf den St. Gallener Platten.

[1]) Barónii C., Annales eccles. ad annum 865. — Gfrörer A. Fr., Byzantinische Geschichten, Graz 1872—1877, I, S. 194.

[2]) Gfrörer a. a. O., I, S. 213.

Ohne dem Ursprung dieser eigenartigen linearen Auflösung der Gewandfalten nachzugehen, soll nur hingewiesen werden auf eine Christusfigur an einem Steinkreuz zu Haridscha in Armenien (Abb. S. 92), das Strzygowski zur Abbildung bringt[1]), auf ein Steinrelief am Hauptportal der Kathedrale von Civita castellana mit einem Engel in frontaler Stellung (Abb. S. 92) und das silberne Taschenreliquiar im Dom von Cividale (Abb. S. 93) als Nachweis, wie der Gewandstil mit der Strichelung auf Steinskulptur und Goldschmiedekunst hinübergriff. Aber auch in der koptischen Kunst finden sich Beispiele von aus Unvermögen oder Manierismus parallel geführten schmalen Gewandfalten[2]).

DAS DIPTYCHON VON RAMBONA

Inschriftlich und stilistisch ist als Langobardenarbeit das im Museo cristiano der Vatikanischen Bibliothek in Rom aufbewahrte Elfenbeindiptychon von Rambona gekennzeichnet (Abb. S. 95). Bei einer Höhe von 31 cm und einer Breite von 13,8 cm bietet jede der beiden Tafeln drei Reliefs auf Feldern von verschiedener Größe: die Tafel links in der schmalen oberen Zone in Nachahmung der fünfteiligen altchristlichen Diptychen das Brustbild des griechisch segnenden Christus in einem Kranze, der von zwei schwebenden Engeln getragen wird, in der Mitte als Hauptbild die Kreuzigung in stark byzantinischer Auffassung mit Maria und Johannes und über den Kreuzesarmen mit Sonne und Mond in Halbfigur und mit Fackeln ausgerüstet. Das Kreuz ist wie aus Brettern gezimmert und steht auf einem Hügel eingekeilt zwischen zwei Gipfeln. Jede der vier Nebenfiguren hält mechanisch zum Ausdruck des Schmerzes eine Hand am Gesichte, ein Motiv, das ebenso wie die wagrecht gespannten Arme auf oströmischen Kreuzigungsszenen typisch ist. Unmittelbar über der Golgathaszene tragen Engel das Bild des verherrlichten Christus im Lorbeerkranze. Unter dem Kreuz schließt sich an ohne dazwischen gelegtes Schriftband das Wahrzeichen Roms, die Wölfin, Romulus und Remus nährend, mit zurückgewandtem Kopf und geöffnetem Rachen die Zwillingsbrüder bewachend, in einer Stellung, die direkt einem antik-römischen Denkmal abgenommen ist[1]). Der Fries über dem Kreuze trägt als Inschrift: EGO SVM IHS(us) NAZARENVS, die sich fortsetzt auf dem Täfelchen: REX IVDEORVM. (Ich bin Jesus von Nazareth, König der Juden.) Auf den Kreuzarmen schnitt der Künstler ein: MVLIER EN und DISSIPVLE ECCE, das ist die freie und verkürzte Wiedergabe der Worte Christi bei Johannes (19, 26—27) (Mutter, siehe deinen Sohn und Schüler, siehe deine Mutter). Unter dem Wappentier des römischen Weltreiches steht die Erklärung: ROMVLVS ET REMVLVS A LVPA NVTRITI (Romulus und Remulus (sic!) von der Wölfin ernährt). Auf der Tafel rechts enthält das obere Feld eine thronende Gottesmutter mit dem segnenden Kinde. Zu beiden Seiten zollt je ein Cherub die Anbetung und zwar in der Ausstattung, wie sie der Prophet Ezechiel schaute, mit seitwärts gestreckten Händen und Augen an den Flügeln und einem Rad, das mit ihnen lief[2]) ähnlich wie auf dem Steinfrontale des Pemmo-Altares in Cividale, das wohl die älteste Cherubimdarstellung auf abendländischem Boden bietet. Syrische Miniaturen dienten als Vorlage. Die beiden Räder erfuhren allerdings durch eingeflochtenes Schlingenwerk eine derartige langobardische Umstilisierung, daß sie zum schnellen Laufe sicher untauglich wurden. Der Mittelraum zeigt die in der Inschrift genannten nimbierten Heiligen, Gregorius, Silvester und Flavian, die beiden ersten Päpste, der letztere Patriarch von Konstantinopel, der 449 als Martyrer starb und als Patron der Klosterkirche von Rambona verehrt wurde. Vermutlich standen die Namen der drei Kirchenfürsten an der Spitze der auf der Innenseite der Tafeln aufgeführten zu kommemorierenden Personen. Die drei Palliumsträger stehen als Rebzweige am Weinstock Christi auf einer langobardisch gezogenen und zugeschnittenen Weinranke. Letztere wie auch der Fuchs in den Ranken kann ebensowenig rein dekorativ gefaßt werden wie die Tierwelt in den naturalistisch gehaltenen Weinranken auf Arbeiten syrischer Kleinkunst, z. B. dem in Antiochia ausgegrabenen Silberkelch im Besitz der Brüder Kouchakji[3]) oder auf der Elfenbeinkathedra Maximians in Ravenna usw. Den Schlüssel zur ikonographischen Würdigung gibt uns das Hohe Lied Salo-

[1]) Die Baukunst der Armenier und Europa II, S. 718, Abb. 682.

[2]) Strzygowski J., Koptische Kunst (Catalogue général des antiquités Égyptiennes). Abb. 36 (Nr. 7287) Taf. VII (Nr. 8775) Taf. XVII (Nr. 7117 Elfenbeinkamm von Antinoe).

[1]) Vgl. Tomasetti G., Il musaico marmoreo Colonnese (Mitteilungen des K. Deutsch. Archäol. Instituts, Röm. Abt. I (1886), S. 21 ff, Taf. 1).

[2]) Ezech. 10, 8—12.

[3]) Stuhlfauth G., Die »ältesten Porträts« Christi und der Apostel, Berlin, 1918, Titelbild.

DIPTYCHON VON RAMBONA
Nach Goldschmidt, Elfenbeinskulpt. I, Taf. 84. — Text S. 94

mons (2, 15) an die Hand, der die Braut sprechen läßt: »Fanget uns die kleinen Füchse, welche uns die Weinberge verwüsten.« Dazu deuten die Worte bei Ezechiel (13, 4): »Wie die Füchse in der Wüste, so sind deine Propheten, Israel« klar an, daß hierunter die falschen Propheten zu verstehen seien[1]). Die tiefere Auswertung liefert ein Vertreter der Schule von Nisibis, der syrische Dichter Cyrillonas (vom Ende des 4. Jahrhunderts) in seiner in Versen abgefaßten zweiten Homilie über das Pascha Christi, wo er über das Wort Christi: »Ich bin der wahre Weinstock« singt: »Die Räuber nahten sich dem Weinstocke; sie stahlen die Blätter, aber wagten sich nicht an die Trauben. Gleich

[1]) Vgl. die Steinplatte mit den Füchsen in den Weinreben aus Konstantinopel (10.—11. Jahrh.) in Kgl. Museen zu Berlin, Bd. III. Steinplastik S. 4 ff.

Dieben stürzten sich die Juden auf den Weinberg unseres Erlösers; sie nahmen sein Gewand und seinen Mantel, ließen aber die Traube und ihren Wein unberührt. Die Füchse heulten zwischen den Reben, aber nur eine einzige verdorrte. Der Igel im Stachelgewand bedrohte diesen Weinstock; nur eines Herlings konnte er sich bemächtigen; die Trauben blieben ihm unerreichbar. Sion, dieser Igel voll Bosheiten, hatte sich des Iskariot bemächtigt«[1]). Ob der Gegenstand in der nächst unteren Ranke ein Igel sein soll, wagen wir nicht zu entscheiden. Erregt und angefacht von der Glut der Sonne Syriens verstand es die Phantasie der altchristlichen Dichter, aus der Weinranke mehr zu machen als ein bloßes Ornament, wie auch der mit Reben umsponnene genannte eucharistische Silberkelch von Antiochia mit Christus und den Aposteln in den Zweigen nur bildlich wiedergibt das Wort Ephräms von Syrien: »Gepriesen sei der Rebstock (Christus), der zum Becher unseres Heiles geworden ist«[2]). Von einer syrischen Vorlage holte sich der Künstler ohne Zweifel den Gedanken zum Bild der in den Weinreben stehenden Heiligen.

Rätselhaft bleibt die fliegende nimbierte Gestalt im unteren Felde, die einen Palmzweig und eine Fackel vor sich hält. Barbier de Montault hält die Palme für eine Wasserpflanze und denkt an die Darstellung von Luft, Feuer, Wasser, Erde[3]). Vielleicht ist das unter Guido von Spoleto 889 neu erstandene italische Königreich im Gegensatz zu dem durch die Wölfin symbolisierten heidnischen Rom, als neues Reich des Friedens und erleuchtet von der Lehre des Christentums versinnbildet, obschon die Palme angesichts der ständigen Kämpfe um die Oberherrschaft sicher schlecht gewählt war. Vorlagen für solche fliegende Gestalten waren hinreichend vor den Augen des Künstlers in den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna, auf den palästinensischen Ölfläschchen im Domschatz von Monza usw.

Die Inschrift unter den Feldern gibt in barbarischem Latein das ungefähre Datum der Herstellung an: CONFESSORIS DNI SCIS GREGORIVS SILVESTRO FLAVIANI CENOBIO RAMBONA AGELTRVDA CONSTRVXI QVOD EGO ODELRICVS INFIMVS DNI SERBVS ET ABBAS SCVLPIRE MINIBIT IN DOMINO AMEN. (Zu Ehren der hl. Bekenner des Herrn, Gregorius, Silvester und Flavian erbaute Ageltruda das Kloster Rambona; ich, Odelrich, der niedrigste Diener des Herrn ließ dieses [Bildwerk] schnitzen im Herrn. Amen.) Die Lebenszeit des Abtes Odelrich von Rambona bei Tolentino im Picenischen ist zwar nicht bekannt; es ist aber wahrscheinlich, daß das Diptychon noch zu Lebzeiten der Ageltruda gefertigt wurde. Sie war die Witwe Guidos, des Herzogs von Camerino und Spoleto, der 889 König von Italien wurde, 891 die Kaiserkrone erlangte und 894 starb. Das letzte Jahrzehnt des 9. Jahrhunderts wird als Entstehungszeit der beiden Tafeln anzusehen sein.

An der roh durchgeführten Arbeit erinnern die birnförmigen, schematisch wiederholten geistlosen Gesichter, die zu groß geratenen Daumen der Cherubim, die Verzeichnungen an der palmentragenden Gestalt und die unmögliche Körperhaltung der Engel an der Aureole an den Stil der Figuren am Steinaltar in Cividale. Die Strichfalten am Brustbild Christi und die Palmblattbildung am Kreuzeshügel hat sie mit anderen langobardischen Skulpturen gemeinsam. Wenn auch die Proportionen der Körper ungleich besser sind als jene der früheren Periode, mit den gleichzeitigen Elfenbeinarbeiten nördlich der Alpen können sie nicht verglichen werden.

DAS GREGORDIPTYCHON IN MONZA

Als ein Werk, an dem ein Langobardenmeißel beschäftigt war, gilt das Gregordiptychon im Schatz des Domes in Monza. Die ehedem von Westwood, Meyer, Wilpert und Pelka vertretene Meinung, als ob diese beiden Monzeser Platten die langobardische Nachahmung eines antiken Konsulardiptychons seien, kann durch die Untersuchungen H. Graevens[1]) und Ad. Goldschmidts[2]) als abgetan gelten. Letztere erkennen in den beiden Reliefs ein echtes, dem zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts entstammendes, später überarbeitetes Konsulardiptych, an dem die überschnitzten Stellen heute noch durch einen anderen Farbenton des Elfenbeines von den unberührten

[1]) Landersdorfer P. S., Ausgewählte Schriften der syrischen Dichter Cyrillonas etc., Kempten 1912, S. 45.

[2]) Zingerle P. P., Ausgewählte Schriften des hl. Ephräm von Syrien, Kempten 1873 II, S. 18.

[3]) Inventaires de la basilique royale de Monza, Tours 1880, I, S. 90.

[1]) In Mitteilungen des K. Deutsch. Arch. Instituts, Röm. Abt. VII (1892), S. 217ff.

[2]) Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, I, Nr. 168.

DAS GREGORDIPTYCHON ZU MONZA

Nach Goldschmidt I, Taf. 79. — Text S. 98

DAS LANGOBARDENKREUZ IN CIVIDALE
Nach Fogolari »Cividale«, S. 57. — Text S. 99

des Bogens. Über den Kapitälen sind die Inschrifttafeln eingeschoben. Fußschemel und Thron des alttestamentlichen Dichterkönigs ruhen auf einer herausragenden stützenlosen Platte. Für die Mappa, die der Konsul in der Rechten hochhebt, zum Wurfe bereit, um das Zeichen zum Beginn der Kampfspiele zu geben, fand der überarbeitende Künstler keinen Ersatz; er beließ sie in der Hand des Königs wie des Papstes, wie er auch das goldgestickte Prachtgewand mit der Trabea an beiden Gestalten unverändert ließ. Die Zepterenden sind umgemodelt in ein Palmblatt und in ein Kreuz. Der Kopf des hl. Gregor erhielt die Tonsur; die Ohren wenigstens anzudeuten vergaß der Barbarenkünstler bei Entfernung des abstehenden Haarschmuckes, wie er auch die Augen an beiden Figuren nicht zu ihrem Vorteil veränderte. Über

älteren Partien sich abheben. Die Überarbeitung und Umwandlung in ein kirchliches Diptychon besorgte ein langobardischer Künstler.

Aus der Figur des sitzenden Konsuls hat der Germane den König David mit DAVID REX als Überschrift, aus jener des stehenden den hl. Papst Gregorius gemacht mit SCS GREGOR als Titel auf dem Gebälke (Abb. S. 97). Auf beiden Platten (40 cm hoch, 13 cm breit) tragen seitlich aufragende kannelierte Pfeiler einen Bogen mit einem wenig monumentalen, von zwei Adlern flankierten Kreuz. Eine Muschel füllt das Feld

dem Haupte Gregors verherrlicht auf etwas vertiefter Fläche eine Inschrift die hohe Abstammung des hl. Kirchenfürsten: GREGORIVS PRAESVL MERITIS ET NOMINE DIGNVS VNDE GENVS DVXIT SVMMVM CONSCENDIT HONOREM. (Gregorius, Bischof, hervorragend durch Verdienste und Namen, erstieg in seiner Vaterstadt die höchste [kirchliche] Würde.) Der Kirchenfürst, Sohn eines überaus reichen Senators, entstammte der altadeligen Familie der Anicier, die der Kirche bereits einen Papst Felix III. gegeben hatte und bekleidete ehedem selber das Amt eines Prätors in Rom.

ARMBAND VON SILBER IN RAVENNA
Nach Ricci, Raccolta, Taf. 153

Außer den bereits angedeuteten Abänderungen fügte der spätere Elfenbeinschnitzer besonders in den Nuten, die neben den Pfeilern emporsteigen, und an und unter den Stufen eigene ornamentale Zugaben ein, die die Zeit der Umarbeitung charakterisieren. In den Nuten sind es Ranken mit Blattwerk und baumartige Gebilde mit den aus dem langobardischen Flechtwerk der Steinplastik bekannten Einkerbungen. Füße und Sitzkissen des Davidischen Thrones lösen sich in Blattwerk auf. Die Art der Modellierung des Palmblattes an der Bodenplatte der Davidstafel begegnet uns wiederum an den Buchdeckeln des Tutilo in St. Gallen, die um 900 geschnitzt wurden und ebenso an gleichzeitigen oberitalischen Silberarbeiten, von denen ein Vortragkreuz, heute die Croce Longobarda genannt, im Museum von Cividale (Abb. S. 98) und Teile eines Armbandes im Museo nazionale in Ravenna (Abb. oben) noch erhalten sind.

BUCHDECKEL IN MONZA
Nach Goldschmidt, I, Taf. 82. — Text S. 100

DIE BUCHDECKEL DES SAKRAMENTARS IM SCHATZ VON MONZA

Als rein ornamentale Arbeit präsentieren sich die beiden Buchdeckel des heute noch im Schatz der Kathedrale von Monza vorhandenen Sakramentars. Die beiden durchbrochenen Platten mit 22,5 cm Höhe und 9 cm Breite liegen auf silbervergoldeter Fläche und werden von einem Band mit verschieden gemustertem Filigranornament umrahmt. (Abb. S. 99 u.) Barbier de Montault[1]) wies bereits darauf hin, daß im Text des darin enthaltenen rituellen Gesanges zur Osterkerzenweihe („Exultet") die Namen des Königs Berengar und seiner Gemahlin Byreila eingefügt seien. Der gleiche Königsname erscheint im Kontext eines Inventars, das sich an den liturgischen Teil des Buches anschließt. Danach kann mit größter Wahrscheinlichkeit die Zeit, da Berengar die eiserne Königskrone der Langobarden trug (888—915), als Entstehungsperiode der beiden Elfenbeindeckel genommen werden. Goldschmidt verlegt das fortgeschrittene, reicher durchgebildete Ornament in den Anfang des 10. Jahrhunderts.

Die Elfenbeinplatte links, der vordere Deckel des Buches, hat als Füllung zwei Reihen von Ranken; das Innere der Rundung füllen z. T. Stempelwerk, z. T. Halbpalmetten mit Figuren von Vögeln und Löwen. Es ist eine Weiterbildung etwa des steinernen Rankenfrieses in Münster in Graubünden[2]). In die Zwickel setzen sich Blätter, Zweigenden oder Schlingenwerk.

Die Platte des unteren Deckels, rechts, trägt eine Doppelreihe von Kreuzschlingen mit zwei eingezeichneten Kreisen, ein Motiv, dessen Urbild am ezechielischen Cherubsrad auf dem Diptych von Rambona und vielfach in der Steinplastik der Langobarden zu finden ist. Als neues Element erscheinen an der Kartusche in der Mitte die Köpfe von Wölfen. Gerade die spielende Art der Zusammensetzung und Ausbildung des ursprünglich rein geometrischen Ornamentes geht parallel mit den gleichzeitigen reicheren Kombinationen des Flechtwerks an den Steinarbeiten der Comacini und aus diesem Grunde müssen beide Tafeln dem deutschen Barbarenvolk zugesprochen werden[3]). Dieselben dichtgedrängten Ranken mit Laubwerk und Tiergestalten in den Rundungen und gespinstartigen Netzmuster erscheinen 200 Jahre später wieder an den Pfosten, Säulen und Bogenfriesen der lombardischen Domportale in Modena, Ferrara, S. Zeno in Verona, S. Michele in Pavia usw.[1]).

* * *

Die vorgeführte Reihe der Denkmäler läßt erkennen, daß in der späteren langobardischen Beinschnitzkunst von einer geschlossenen Schule, wie sie für die gleichzeitige Elfenbeinskulptur nördlich der Alpen in der Adagruppe und in jener von Metz und in deren Abzweigungen festgestellt ist, nicht gesprochen werden kann. Wenn auch die Reliefs des Eskorialenser Kästchens und der Nürnberger Pyxis zusammengehören, so gehen die Arbeiten der zweiten Periode etwa von 870 bis 910 ikonographisch wie stilistisch weit auseinander. Von einer festen Tradition, von einem Schulgut zu reden, gestattet schon die geringe Anzahl der erhaltenen Monumente nicht, wie auch die heute als langobardisch bezeichneten Bilderhandschriften die Einheit im Stilgepräge vermissen lassen. In den menschlichen Gestalten treten uns immer andere Typen entgegen. Und während in der Steinskluptur, gleichviel, wo der Meißel der Meister vom Comersee anschlägt, ob in Rom, oder am Rhein, ob im Gebiete der Rhone oder an den Ufern der Adria und in Makedonien, immer gleichklingende ornamentale Akkorde entgegentönen, sind es das eine Mal die gestrichelten Falten der Gewänder, das andere Mal eine wiederkehrende besondere Palmettenform oder die Furche in der Blattrippe oder im Ast, die die Elfenbeintafel als langobardisch-nationales Kunstprodukt charakterisieren. Es sind Gelegenheitsarbeiten, die in den Werkstätten verschiedener oberitalischer Klöster — die Paxtafel des Urso möglicherweise in Venedig — entstanden sein mögen. Auf oberitalisches Gebiet, nicht auf Alpenklöster, weisen wenigstens die noch vorhandenen verwandten Edelmetallarbeiten. Zwischen den Werken der langobardischen Marmorkunst und den Beinreliefs bestehen nur schwache Zusammenhänge; wenn auch das eine oder andere Ornament, wie Rosetten, Ranken, Kapitäle, den Meistern der Comacini ebenso geläufig war, bei innigerem Zusammenarbeiten müßte das elementare dreisträhnige Bandwerk der

[1]) Inventaires de la basilique royale de Monza, Tours 1880, I, S. 86f.

[2]) Vgl. Stückelberg E. A., Langobardische Plastik, S. 47, Fig. 68.

[3]) Vgl. Stückelberg a. a. O., S. 37.

[1]) Siehe Zimmermann M. G., Oberitalische Plastik, Leipzig 1897, Abb. 16, 27, 29. — Kuhn A., Allgemeine Kunstgeschichte, Einsiedeln 1909, Plastik I, Fig. 484.

ALBERT DIEMKE (DÜSSELDORF) WEIHNACHTSFEIER IM FELDE

Steinmetzen sich auf jeder Elfenbeinplatte in den Vordergrund drängen. Die Beinkünstler waren Mönche, die Steinmetzen in zahlreichen Gilden vereinigte Laien.

Die entfaltete christliche Liturgie in den Domen Italiens muß auf das eingedrungene Germanenvolk einen machtvollen Eindruck ausgeübt haben. Die Vorliebe für Darstellungen sakraler Geräte gerade in der frühesten Periode wäre außerdem schwer zu erklären. Auf dem Fragment einer Altarplatte in Ferentillo steht Meister Ursus mit seinem Gesellen zwischen den Ständern mit großen Flabellen, jenen großen Fächern, die damals im Orient wie im Abendland beim eucharistischen Opfer, wenn auch nicht allgemein, üblich waren. Der von den Cherubim getragene Christus auf dem erwähnten Pemmo-Altar in Cividale trägt eine Stola. Auf einer der Platten des Taufbrunnens im Dom daselbst flankieren zwei Leuchter das von den Evangelistenzeichen umgebene Kreuz. Auf dem genannten silbernen Taschenreliquiar der gleichen Kathedrale (Abb. S. 93) hat die Krippe des eingestanzten Bildes mit der Geburt Christi die Form eines altchristlichen Altares mit den fensterartigen Durchbrechungen und zwar sind die Fenestellae fast genau so geformt wie an dem altchristlichen Altar in St. Stephan (alten Dom) in Regens-

ALBERT DIEMKE (DÜSSELDORF) VERWUNDET

burg. Die Zahl der Bildwerke mit eucharistischen Kelch- und Brotdarstellungen oder mit Kreuzen auf den Steinarbeiten der Comaciner Meister ist Legion. Aber auch liturgische Vorgänge wurden als Motive von der Barbarenkunst verwendet. Auf dem Helm von Giulianova bei Ancona, heute im Zeughause zu Berlin, steht der Träger eines Prozessionskreuzes zwischen Kelch und Weihrauchschiffchen[1]). Eine langobardische Steinplatte in einem Berliner Museum bietet in ihrem Relief einen Teil der Liturgie des Palmsonntags, eine Palmprozession[2]). Daran reiht sich würdig das Sujet der Nürnberger Pyxis: Die feierliche Austeilung des Weihwassers zu Beginn des Hochamtes. Es ist ganz unabsehbar, welche ergiebige Quelle für Liturgiegeschichte die langobardische Kunst hätte werden können, wenn sie nicht, etwa um die Mitte des 8. Jahrhunderts, wohl infolge des Bilderstreites, aus der bilderfrohen in eine rein ornamental-symbolische Richtung geglitten wäre.

Über den Ursprung mancher Ziermotive steht fest, daß sie direkt dem syrischen und armenischen Kunstkreise entlehnt sind. Strzygowski hat bereits auf die in Ravenna blühende syrische Kolonie und die dort von ca. 590 bis 680 garnisonierenden armenischen Regimenter hingewiesen[1]). Den stärksten ornamentalen Einschlag gab jedoch ohne Zweifel die syro-ägyptische Kunst in ihrer derberen koptischen Umbildung. Aus der christlichen Oasenkunst stammen die dreizackigen Blattkapitäle und die ebenso geformten Basen, die an den dortigen beschnittenen Palmenkronen ihre Vorbilder haben[2]). Aus dem koptischen Ornamentenschatz sind die Kreispunkte herübergenommen, die an Geräten von Bein und Bronze und vergröbert auch an Grabstelen auftauchen[3]), ebenso die Rosettenformen und Rankenmotive mit den ringartigen Verstärkungen wie die Kandelaber- und Palmblattformen und zwar in ihrer locker gefügten, handwerksmäßigen Behandlung. Daß auch die marmorarii vom Comersee aus der gleichen Quelle der ägyptischen Provinzialkunst ihre Motive schöpf-

[1]) Abb. im Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen XXIV (1903), S. 216, Fig. 6.

[2]) Wulff, Beschreib. der Bildwerke der christl. Epochen, III. Bd. Altchristl. u. mittelalterl. Bildwerke, II. Teil, 1911, Nr. 1712.

[1]) Die Baukunst der Armenier u. Europa, II, S. 737.

[2]) Vgl. Karge P., Durch die Libysche Wüste zur Großen Oase (in Fr. Feßler, Ehrengabe deutscher Wissenschaft, Freiburg i. Br. 1920), S. 301.

[3]) Strzygowski J., Koptische Kunst, Taf. 19 u. 20.

PRESBYTERIUM DER IMMAKULATAKIRCHE IN VOHWINKEL
Erbauer der Kirche Kleesattel (Düsseldorf), Ausmalung des Presbyteriums und Entwurf des Hochaltares, sowie Altarbilder von Albert Diemke (Düsseldorf), Plastiken am Altar von Oschall und König (Köln)

ten, beweisen die Krabben, die sie überaus häufig um Rundbogen und Dreiecksgiebel legen. Sie sind nicht langobardische Erfindung, auch der metallisch verwerteten Spirale verdanken sie nicht ihren Ursprung [1]), sondern der halben Palmette der Eckakroterien. Die Teile des Palmettenblattes, aufgelöst in einzelne Stengel, die oben in Ringen oder Rundlappen endigen, finden sich häufig genug hingelehnt an Giebel in der koptischen Steinkunst [1]). Diese beringelten Stengel zur Kletterarbeit an Bögen und Gie-

[1]) Vgl. Helbok A., a. a. O. S. 53.

[1]) Vgl. Strzygowski J., a. a. O. Nr. 7285, 7286,

beln veranlaßt zu haben, darin lag das Verdienst der langobardischen Meister.

Als Hauptergebnis dieser Zeilen möge erachtet werden, das Beinkästchen im spanischen Königskloster in den zugehörigen völkischen Kunstkreis eingegliedert und ihm den gebührenden Platz neben der bisher isoliert stehenden Nürnberger Pyxis angewiesen zu haben. K. Fastlinger

7289, 7293. Auch Crum W. E., Coptic monuments (Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire) bietet Beispiele.

ALEXANDER IVEN ZUM 70. GEBURTSTAGE

Am 18. Mai 1854 erblickte zu Wegborg in jenem fruchtbaren, lieblichen, von Gott gesegneten Streifen rheinischen Landes längs der holländischen Grenze, der sogenannten »Selfkant«, Alex. Iven das Licht der Welt, der als treuer Eckhart am Niederrhein von seiner Arbeitsstätte in Köln aus, treu den Prinzipien, die unsere Zeitschrift vertritt, die Fahne der christlichen Kunst hochgehalten hat. Als Schüler des hochtalentierten Düsseldorfer Bildhauers Joseph Reiß hat Iven, wie kaum einer seiner Kunstgenossen, verstanden, die von seinem Lehrmeister, den engste Freundschaft mit den Düsseldorfer Malern der alten Nazarenerschule verband, übernommenen Ansichten in modernem Sinne weiterzuführen. Unsere Zeitschrift und die Jahresmappe der Gesellschaft für christliche Kunst brachten so manches Werk des liebenswürdigen, immer noch jugendfrischen Künstlers, der mit seltener Schaffensfreude, trotz der 70 Jahre, die jetzt auf ihm lasten, in seinem Atelier emsig tätig ist. Mögen dem Siebenzigjährigen, dem eine kunstverständige Gattin liebend zur Seite steht, noch recht viele Jahre solcher Schaffensfreude beschert sein, möge die erste Plastik, die im Gebiet des neuen großzügigen Kölner Grüngürtels zur Aufstellung gelangt, die Gestalt eines Guten Hirten am neuen Rektoratsgebäude des Klosters zum Guten Hirten, mit deren Ausführung er kürzlich betraut wurde, der Anfang einer Reihe neuer Aufträge bilden, die dem verdienten greisen, aber arbeitsfrischen Bildhauer über die Schwierigkeiten hinweghelfen, die die heutige Zeit dem ernst schaffenden Künstler nun einmal bereitet; das ist sicher der Herzenswunsch der vielen Freunde des allzu bescheidenen Künstlers und Menschen. Baurat Krings

VIOLETTE KASEL UND WEISSE STOLA

Entworfen von Albert Diemke (Düsseldorf) und ausgeführt von R. Zengel (Köln). — Kreuz der Kasel Weiß und Gold, Borte weiß

Ph. Schuhmacher 3322 GFCHKM

NOS CUM PROLE PIA BENEDICAT VIRGO MARIA

BR. REINOLD TEUTENBERG, O. S. B. ORANS

Text S. 107

BR. REINOLD TEUTENBERG, O. S. B.

Von JOSEF KREITMAIER S. J.

(Abb. S. 105—115)

Man kann die Verdienste des altehrwürdigen Benediktinerordens um Kultur und Kunst gar nicht hoch genug anschlagen. Zumal im Mittelalter waren die Klöster eine Art geistiger Kraftquellen, aus deren Überfülle die lebendigen Ströme von Wissenschaft und Kunst in die Lande geleitet wurden, „wahre Akademien" (Heideloff), an denen sich die Blüte des Volkes ihre geistige und sittliche Ertüchtigung holte. Was uns das frühe Mittelalter an Kunst überliefert hat, an Meisterwerken der Baukunst, Malerei und Plastik, ist wohl zum weitaus größten Teil Klosterkunst, geschaffen von kunstbegeisterten und kunstfertigen Mönchen, deren Namen zwar von der Zeit fortgespült wurden, deren Werke aber ein lautes und glanzvolles Zeugnis ablegen für ihre Schöpfer. Später ist dann freilich das reiche Kunsterbe zum weitaus größten Teil an die Laien übergegangen, und klösterliche Kunstschulen spielten nur mehr eine verhältnismäßig bescheidene Rolle in der Entwicklung der Künste, gleichwohl ist die Kunstpflege in den Klöstern nie ausgestorben, der Sinn für das Schöne nie erloschen. Wenn wir etwa Sebastian Brunners Buch „Die Kunstgenossen der Klosterzelle" durchblättern, muß uns die große Zahl klösterlicher Künstler — auch aus den letzten fünfhundert Jahren — förmlich überraschen,

BR. REINOLD TEUTENBERG, O.S.B. ST. BENEDIKT
Text S. 108

deren Namen und Werke in der Weltgeschichte der Kunst eingeschrieben sind. Und es sind Meister allerersten Ranges darunter.

In den letzten hundert Jahren ist die künstlerische Tätigkeit der Klöster vor anderen Aufgaben in den Hintergrund getreten. Was geleistet wurde, wie etwa vom Mettener Benediktinerlaienbruder Fr. Lukas Schraudolph, oder von dem als Illustrator liturgischer Bücher bekannt gewordenen Redemptoristenbruder Fr. Max Schmalzl, ging über den Rahmen einer edlen, etwas weichen Erbauungskunst nicht hinaus. Erst die neuerstandene Beuroner Benediktinerkongregation hat von Anfang an der Pflege der Künste wieder besondere Sorgfalt gewidmet und das niedergebrannte Feuer aufs neue angefacht. Es war eine glückliche Fügung, daß die neue monastische Kunstbewegung gleich einen so hochbegabten, allem Weichlichen und Süßlichen abholden, organisationskräftigen Leiter erhielt, als den sich P. Desiderius Lenz bewährte.

Es war dem Künstler, dem diese Zeilen gelten, nicht an der Wiege gesungen worden, daß er mit diesem Altmeister der Beuroner Kunst einmal in Berührung kommen und in einem der Hauptklöster der Kongregation den erhabenen Gedanken einer gottgeweihten Kunst durch seine eigenen Schöpfungen weiterleiten würde. In dem Jahre, wo Peter Lenz in der Bergeinsamkeit von Schlanders in Tirol die Idee seines Lebenswerkes heranreifen ließ (1864), wurde Br. Reinold Teutenberg zu Werl in Westfalen als Sohn eines Büchsenmachers und Graveurs geboren. Fünfzehnjährig trat er bei Bildhauer Braun in die Lehre und siedelte 1882 mit diesem von Werl nach Paderborn über. Nach glücklicher Beendigung seiner Lehrzeit, 1884, fand er Aufnahme im Atelier des Bildhauers Fleige in Münster, blieb aber nur ein Jahr bei ihm, weil sein ehemaliger Lehrmeister Braun ihn als Gehilfen erbeten hatte. Die Jahre 1888—1893 verlebte der strebsame Kunstjünger größtenteils in München, wo er bei Bildhauer Dressel und kurze Zeit auch bei Adolf von Hildebrand praktische Gehilfenarbeit leistete. Sein Sehnen ging jedoch weiter; es genügte ihm nicht mehr, bloß an der Ausführung fremder Entwürfe beteiligt zu sein. So zog er denn, um selbständige Arbeiten ausführen zu können, wieder in seine Heimat. 1896 beschickte er die Ausstellung christlicher Kunst in Dortmund, die bei Gelegenheit des Katholikentages veranstaltet wurde, mit einem Relief aus Eichenholz „Der Gekreuzigte, von Engeln beweint", das ihm ein Stipendium zur Fortsetzung seiner Studien verschaffte. So zog er wiederum nach München, erhielt im Herbst 1897 Aufnahme in die Akademie und blieb dort bis 1901 als Rümannschüler. Eine vierteljährige Reise nach Italien brachte den Abschluß seiner Studienzeit, worauf er sich wiederum in seiner Heimat niederließ. 1906 trat er zweiundvierzigjährig in Maria Laach ein, um Leben und Kunst mehr noch als bisher dem Dienste des Höchsten weihen zu können. Nichts schien nun näher zu liegen, als daß der Künstler alsbald persönliche Fühlung mit P. Desiderius Lenz genommen hätte. Doch erst 1911 konnte er bei einem dreiwöchentlichen Aufenthalt in Beuron tiefer in dessen stilistisch-liturgische Ideenwelt eingeführt werden. Ein großer Schaden war indes diese verspätete Fühlungnahme wohl kaum; vielleicht wäre seine eigene Kunst sogar noch natürlicher und unbefangener geblieben ohne diesen Beuroner Besuch. Wir möchten indes nicht vorgreifen.

Stil oder Natur, Schönheit oder Ausdruck, Typus oder Individuum, das sind die Scheidewege, unter denen jeder Künstler die Wahl zu treffen hat, nicht eine freie Wahl, sondern eine Wahl aus Instinkt und schicksalhaftem Naturdrang. Äußere Antriebe wie Programme einer bestimmten Kunstrichtung, die Art eines großen Meisters, der Wunsch eines

Mäzens sind nur dann ungefährlich, wenn sie der künstlerischen Eigenbewegung parallel laufen. Formeln lassen sich anlernen, die Form kann nur aus innersten Trieben der Seele entstehen. Nirgends hat das Wort »Kompromißlösung« einen härteren, schrilleren Klang als im Bereich der Kunst.

Wenn wir das Gesamtwerk unseres Künstlers überblicken, dann scheint es uns nicht zweifelhaft, daß ein maßvoller Realismus, dem meist stilistische und idealistische Elemente beigemischt sind, die eingeborne Grundanlage bildet. Auch unsere Abbildungen dürften diese Behauptung stützen. Von diesem Realismus aus hat der Künstler, nachdem er die Beuroner Kunst genauer kennengelernt hatte, bisweilen fast waghalsige Entdeckerfahrten in das Fremdland des Hieratischen gemacht. Doch hat ihn das starke Gegengewicht der eigenen Natur immer wieder von diesen Wegen zurückgezogen. Unsere Abbildungen zeigen keines jener Werke, wo er sich am weitesten vorgewagt, wie etwa das thronende Herz Jesu, die Immaculata, die dem Deutschen Kaiser zugedacht war und von ihm der Gemahlin des österreichischen Thronfolgers, Erzherzog Franz Ferdinand 1913 geschenkt wurde[1]), oder den Christus triumphator, der erst unlängst entstanden ist. Ich muß gestehen, daß ich bei dieser überstrengen Art, die den hieratischen Geist des P. Desiderius verwirklichen möchte und doch seine warme quellende Empfindungsfülle nicht erreicht, über ein gewisses fröstelndes Gefühl nicht hinauskommen kann. Wenn wir die erste Fassung des Ave Regina coelorum von 1911 mit der letzten von 1919 vergleichen und dabei eine sehr merkliche und angenehm berührende Auflösung der früheren starren Stilisierung gewahren, möchten wir glauben, daß der Künstler wenigstens von Zeit zu Zeit sich der hier lauernden Gefahren bewußt geworden ist. Wo hingegen das Streben nach Stil in gemäßigtem Grad auftritt, wo der eingeborene Realismus sich nicht eine gewaltsame Unterdrückung gefallen lassen muß, ist dem Künstler schon Vortreffliches geglückt. So ist z. B. die knieende Orante (Abb. S. 105) oder noch mehr die stehende, die ich als Ecclesia orans in mein Buch »Beuroner Kunst«[2]) aufgenommen habe, in der Tat ein herrlicher Zwiegesang von Natur und Stil. Im Grunde ist hier nur das gegenständliche Motiv hieratisch. Ähnliches gilt von der Bronzestatuette des hl. Benedikt (Abb. neb.),

[1]) Abb. Bd. XI (1914/15), 5. Kunstbeilage.

[2]) In einer Besprechung dieses Buches, dessen 4/5. Auflage soeben erschien, schreibt Dr. Franz Lüdtke: »Wenn die anbetenden Engel in Beuron oder gar in Montecassino, wenn erst recht die Madonna mit dem Kind um uns die unergründlichen Schauer breitet, die uns beim Beschauen altägyptischer Statuen umfluten, so könnte die »Ecclesia orans« des Bruders Reinold Teutenberg in Maria Laach nicht von den besten Plastiken des heutigen Expressionismus überboten werden. Denn wenn je der Begriff des Expressionismus den Sinn besaß, daß der Künstler das Tiefste von innen statt von außen empfing, so ist es hier der Fall« (Der Tag, 21. Juni 1921).

BR. REINOLD TEUTENBERG, O. S. B.
HL. BENEDIKT
Bronzestatuette. — Text nebenan

BR. REINOLD TEUTENBERG, O. S. B. ANBETUNG DER HIRTEN

Text S. 109

der weihevollen Plakette mit dem Profilkopf des Heiligen (Abb. S. 106) und manchen anderen hier nicht abgebildeten Werken.

Das starke Schwanken des Künstlers zwischen Stil und Naturgebundenheit, das auch heute noch nicht ganz in die Gleichgewichtslage gekommen scheint, ist mir ein psychologisches Problem. Ich war immer der Meinung, die Physiognomie der Werke eines echten, durch keinerlei Rücksichten entwegten Drangkünstlers sei stets wesentlich die gleiche, er könne nicht heute ein stilistisches Gebilde schaffen und morgen ein naturalistisches; eines von beiden müsse notwendig nicht ganz echt und könne nur anempfunden sein. Wir sehen diesen geradlinigen Weg bei vielen Künstlern mit bedeutenden Namen wie Hildebrand, Klinger, Samberger, Liebermann, um nur einige Neuere zu nennen. War es bei Br. Reinold wirklich nur innerer, bislang versteckter Naturtrieb, der ihn zum Stilistischen abdrängte, oder war es die magnetische Kraft einer fremden Persönlichkeit und fremden Idee, die ihn so mächtig lockte? War ersteres der Fall, wie kommt es dann, daß er nicht wenigstens von dem Augenblick an, wo der Trieb zum Stil als Naturtrieb entdeckt war, ihm immer gleichmäßig treu blieb? Traf dagegen letzteres zu, wie konnten ihm dann doch bisweilen so ganz reife stilisierte Lösungen glücken, bei denen niemand auf den Gedanken der Unechtheit kommen möchte? Ich finde keine ganz glatte Lösung, glaube aber trotzdem, daß dem Künstler jede strenge Stilisierung, zumal die Hieratik, wesensfremd ist. Ein lateinisches Sprichwort heißt »naturam expellas furca, tamen usque recurret: du magst die Natur mit Heugabeln verjagen, sie kehrt doch wieder«. Gerade der Umstand, daß Br. Reinold immer wieder vom Stilismus zum Realismus zurückgedrängt wird, und zwar gerade bei solchen Werken, wo äußere Beeinflussungen am wenigsten vorauszusetzen sind, dürfte meine Vermutung stützen. Man sehe nur das vortreffliche Bildnis des Bischofs Korum (Abb. S. 109), in dessen Antlitz das lebhafte Gefältel des Alters mit schlagender Naturtreue wiedergegeben ist. Wie ganz anders hätte ein geborner Ide-

alist, wie etwa Hildebrand, dieses Bildnis durchgeführt! Man betrachte ferner die prächtige, 1919 geschaffene Plakette »Der Mönch als Altertumsfreund«, der ein Statuettchen in der Hand hält und es sinnend betrachtet, oder den machtvollen Jeremias, in dessen Gestalt der Künstler sein Mitgefühl für die Bedrängnisse und Leiden unseres Volkes hineingelegt hat. Der Prophet ist wie von schwerer Last gebeugt und bis zum Bersten voll innerer Spannungen. Von ähnlicher Wucht der Gestaltung ist der Löwenbezwinger Samson (1920), der das Athletenmotiv des Sisyphus aus der Akademiezeit wieder aufnimmt. Ins Reich gemütvoller freundlicher Idylle führen uns das Relief »Genoveva mit Schmerzensreich« (1921), »Die Anbetung der Hirten« (Abb. S. 108), die in sinniger Weise dem kleinen Heiland die Sinnbilder der heiligen Eucharistie, Trauben und Ähren, zum Opfer bringen, die liebliche und originelle Huldigung der unschuldigen Kinder und des hl. Johannes des Täufers vor dem Jesusknaben. Durch all diese Darstellungen flutet das wirkliche warme Leben; das Stilistische ist soweit aufgelockert, daß es als solches gar nicht mehr empfunden wird. Solche Arbeiten aus den letzten Jahren bedeuten doch zum mindesten ein Liebäugeln mit jener naturtreuen Darstellungsweise, die der Künstler vor seiner Beuroner Reise gepflegt hat, wie etwa in der bunten Keramik »St. Hubertus« (Abb. S. 110) oder in der schwungvoll komponierten »St. Ludgeri Rast«.

Eine eigentümlich herbe, aber sehr wirksame und dem Material abgehorchte Gestaltung zeigt das Bronzerelief »Der reiche Fischfang« (S. 110). Die Linienpolyphonie des Werkes und sein gestraffter Rhythmus bot Entwicklungsmöglichkeiten, die sich aber in Zukunft nicht entfalteten. Etwas von dieser mittelalterlichen Herbheit — das Wort darf nicht als Tadel aufgefaßt werden — steckt noch in dem schönen Bronzereliquiar des hl. Ludger (Abb. S. 111) und im Entwurf zu einer Retabel (Abb. S. 112). Im allgemeinen kam der Künstler auf seinem weiteren Lebensweg, vielleicht nicht ganz unbeeinflußt von seinen Mitbrüdern, zu weicheren, volkstümlicheren Formen. Man braucht nur etwa den Kruzifixus mit dem Motto »Sitio« zu vergleichen mit dem späteren, auf Seite 113 abgebildeten Grabdenkmal oder mit dem Guten Hirten (Abb. S. 114). Es ist kaum notwendig zu bemerken, daß diese Aufweichung der Form und ihre Annäherung an eine etwas idealisierte Natur nicht von

BR. REINOLD TEUTENBERG, O. S. B.
BISCHOF MICH. FELIX KORUM
1920. — Text S. 108

jenen Werken gilt, in denen der Künstler mit bewußter Absicht nach Hieratik strebte. Welche künstlerisch-seelischen Wandlungen liegen zwischen der hieratischen Immaculata von 1913 und der ganz ähnlichen, aber ins Nazarenische gemilderten Muttergottesstatue »Vas aureum«, die 1921 in Lebensgröße ausgeführt wurde!

Das heute so beliebte Gebiet des Psychologischen hat der Künstler selten betreten. Wo aber einmal ein besonderes Thema den Ausdruck gespannter seelischer Zustände erforderte, fand Br. Teutenberg auch die entsprechende Form. So in der »Unterredung des Herrn mit Nikodemus«, einem Relief aus Kirschbaumholz von 1915, in dem Mönch, der mit Kenner- und Forscherblick ein Statuettchen betrachtet, im Jeremias. In etwa findet sich dieser sinnende Zug auch beim lammtragenden Hirten auf unserer Hirtenanbetung (Abb. S. 108). Fürs Gewöhnliche aber bewegt sich der Künstler innerhalb der Grenzen gemäßigt typischer Ausdrucksweise, wie sie in der christlichen Kunst des letzten Jahrhunderts üblich war. Mancher Geschmack mag vielleicht das häufige Wiederkehren der

BR. REINOLD TEUTENBERG, O. S. B. DER REICHE FISCHFANG
Bronzeguß über der Eingangstüre in Maria Laach. — Text S. 109

gleichen Kopfgestaltung, die einerseits typisch sein will, anderseits für einen Typus doch wieder zu viel individuelle Sonderheiten besitzt, etwas manieriert finden und eine Auffrischung durch wirkliche Bildnisstudien wünschen. Der Klosterkünstler ist da gegenüber seinen Laienfachgenossen freilich ungünstiger gestellt, da sich diese viel leichter um passende Modelle umsehen und so der Gefahr der Wiederholung, der Herausbildung einer Familienähnlichkeit der Gesichter aus dem Wege gehen können, die sich bei reiner Phantasiearbeit fast mit Notwendigkeit einstellt. Auch die alten Mönchskünstler, die

BR. REINOLD TEUTENBERG, O. S. B. HL. HUBERT
Keramik. — Text S. 109

ja von vorneherein nicht auf Natur ausgingen, sondern ganz grundsätzlich und ohne Versuchung zu einem Eklektizismus auf Stil und Typus, ebenso wie heute noch P. Desiderius Lenz, blieben von Schwierigkeiten solcher Art verschont.

In Aquarellen und Tuschzeichnungen weiß Br. Reinold noch eine andere Seite seines künstlerischen Wesens zum Durchbruch zu bringen, die in den plastischen Arbeiten wenig hervortreten konnte, mit Ausnahme vielleicht von der Darstellung der unschuldigen Kinder, der Hubertus- und Genoveva-Legende. Da vernehmen wir den Dichter und Romantiker. So ist das Aquarell »Mariä Verkündigung« von 1909 mit glühender orientalischer Phantasie, ein anderes von 1913, Johannes auf Patmos, mit dantesker Gestaltungsfülle geschaut. In den Tuschzeichnungen wie etwa »Kreuzspinne und Zwerg« oder »Zwergkonzert« plaudert ein gemütlicher Märchenerzähler.

BR. REINOLD TEUTENBERG, O. S. B. RELIQUIAR DES HL. LUDGER
Bronzeguß. — Text S. 109

Die zahlreichen kunstgewerblichen Arbeiten des Künstlers können sich ruhig neben den besten Leistungen solcher neuzeitlicher Meister sehen lassen, die auf dem Boden einer bewährten Tradition weiterbauen. Zumal ist es die Kraft und Wucht des romanischen Stils, die es ihm angetan hat, und die für einen Künstler, der in dem uralten Kulturbezirk von Maria Laach mit seinem herrlichen romanischen Münster lebt, die gegebene Grundlage ist. Man spürt es überall heraus, daß der Künstler sich wohl fühlt in dieser Formenwelt; stets findet er sich mit sicherem Takt und Griff zurecht, ohne in jene verweichlichte Biedermeier-Romanik zu verfallen, die nun hoffentlich für immer hinter uns liegt. Zahlreich sind seine Grabmalentwürfe, deren Reiz nicht in vielerlei Einzelheiten besteht, sondern im harmonischen Zusammenklingen architektonisch bewältigter Massen (Abb. S. 113). Den gleichen Sinn für weises Maß und Abscheu vor jedem Prunk zeigen seine Hirtenstäbe (Abb. S. 115), die Entwürfe zu einem Lavabobecken, der plastische Schmuck des konstantinischen Labarums, einer Nachahmung der Standarte Kaiser Konstantins des Großen.

Es ist also ein vielseitiger, beweglicher Geist und eine rege Schaffenslust, die uns der kurze Überblick über Leben und Werk dieses bescheidenen Meisters mit seinem echt westfälisch-germanischen Kopf kündet. Und wenn er am kommenden 22. Juli seinen

BR. REINOLD TEUTENBERG, O. S. B. ENTWURF ZU EINER RETABEL

Text S. 109

sechzigsten Geburtstag feiert, dann mag er mit Dank gegen Gottes Fügungen und Gottes Gaben auf seine Leistung zurückblicken. Manche Genossen seiner Münchner Studienzeit haben sich inzwischen Ehre und Ruhm erworben; ihre Namen und ihre Werke sind hinausgedrungen über die Grenzen des Reiches. Br. Reinolds Wirken hat sich weniger laut geäußert; ihm standen die modernen Mittel der Reklame und die Möglichkeit, Ausstellungen zu beschicken, so gut wie gar nicht zur Verfügung. Der Kreis derer, die ihn kennen, ist darum viel kleiner geblieben als es seiner Tüchtigkeit entspricht. Mag dem Jünger des hl. Benedikt auch das Wohlgefallen Gottes mehr gelten als das Wohlgefallen der Welt, so wäre es doch zu begrüßen, wenn diese Zeilen in etwa dazu beitragen könnten, die Aufmerksamkeit der Freunde religiöser Kunst auf das stille Schaffen des begabten Meisters in der Klosterzelle zu lenken.

WILHELM STEINHAUSEN †.

Anfangs Januar ist Wilhelm Steinhausen, fast 78 Jahre alt, in Frankfurt a. M. gestorben. Er war als Sohn eines Regimentsarztes am 2. Februar 1846 zu Sorau in der Niederlausitz zur Welt gekommen, brachte nach des Vaters Tode seine Knaben- und Jünglingsjahre in Berlin zu und erwies frühzeitig so erhebliche künstlerische Begabung, daß die Mutter, obgleich schweren Herzens, seinem Wunsch, ein Maler zu werden, nachzugeben sich entschloß. 1860 wurde er Schüler der Berliner Akademie, widmete sich 1866—1869 in Karlsruhe dem Studium der historischen Genremalerei, für die er indes nicht so lebhafte Neigung besaß als für die Landschaft. 1870 kehrte er nach Berlin zurück, wo er es trotz äußerer Schwierigkeiten doch dazu brachte, ein Stipendium für eine Studienfahrt nach Italien zu erlangen. Rom und Assisi waren die Stätten, an denen er längere Zeit verweilte. Insbesondere übte Giotto stärkste Wirkungen auf ihn aus, daneben auch, wenngleich unbewußt und wider seinen, von protestantischen Auffassungen gelenkten Willen die unwiderstehliche Macht der nazarenischen Malerei. War die norddeutsche Verstandeskühle schon in Karlsruhe, in Maulbronn, noch mehr in Italien von höherer Wärme des Gefühles durchglüht worden, so wurde diese Verinner-

lichung weiter gefördert während der Jahre 1872—1875, die Steinhausen in München zubrachte. Er verkehrte in enger Freundschaft mit Martin Greif, mit Hans Thoma, mit dem Kunsthistoriker Adolf Bayersdorffer, mit dem Philosophen Du Prel. Es war bezeichnend für die Richtung, die das Geistesleben des träumerischen jungen Malers und Poeten einschlug, daß er sich damals damit beschäftigte, Bilder zu den Liedern und der »Chronika« Brentanos zu schaffen. Äußere Verhältnisse nötigten Steinhausen nach Berlin zurückzukehren. Dann erhielt er schon nach kurzer Zeit einen Auftrag für Frankfurt a. M. Er leistete Folge, und so betrat er 1876 die Stadt, die von da an bis an seinen Tod seine Heimat bleiben sollte. Als er kam, war die Stimmung in Frankfurt der katholischen Malerei ungünstig. Zwar war Edward von Steinle noch am Werke, aber Philipp Veit war bereits vertrieben, als man Lessings Huß-Gemälde für die Städelsche Galerie erworben hatte. Die Bahn für einen führenden protestantischen Künstler war frei.

BR. REINOLD TEUTENBERG, O. S. B. GRABDENKMAL
Entwurf. — Text S. 111

Steinhausens Schaffen und Wirken ist an dieser Stelle schon wiederholt gewürdigt worden. Seine Kunst reifte am Studium der Natur und dem großer, vorbildlicher Meister. Zu ihnen gehörten außer Giotto und den Nazarenern insbesondere Richter, Schwind, Cornelius, Rembrandt, Dürer. Auf welchem Gebiete immer Steinhausen sich betätigte, erwies er sich als trefflichen Künstler. Er war ein Porträtist, dessen Leistungen sich vielfach denen der Alten würdig zur Seite stellen lassen. Er war ein Landschafter, der das Leben der deutschen Natur mit der Seele nachlebte und durchdrang. Als malender Dichter und Märchenerzähler war er einer der feinfühligsten Geistesverwandten unserer Romantiker. Deutsch war er durch und durch, trotz jenes leisen italienischen Einschlages, der sich manchmal bei ihm fühlbar macht, wie z. B. bei seiner zartsinnigen »Frau Poesie im Rosenhag«. Ehrlich und aufrichtig war er in jedem Zug und Gedanken, mag auch diese oder jene seiner Kompositionen etwas Bühnenmäßiges an sich haben; so jenes Gemälde, das da zeigt, wie die Jünger sich dem Heilande zugesellen (im Rauhen Hause zu Hamburg).

Aber nicht jeder Gedanke, der Steinhausens Leben und Schaffen leitete, war klar. Das gilt im besonderen bei seinen Werken auf dem für ihn wichtigsten Gebiete, dem der religiösen Kunst. Er sträubte sich gegen den Geist der Nazarener und konnte sich

BR. REINOLD TEUTENBERG, O. S. B. DER GUTE HIRTE
Am Familiengrab Vanvolxen in Trier. — Text S. 109

im Wege, in denen sich fremde Einflüsse geltend machen. Von jedem der zuvor genannten Meister, die er als Vorbilder bewunderte, finden sich in seinem Schaffen die deutlichen Spuren. Groß war Steinhausens christliche Kunst nur, wo sie sich auf sich selbst allein verließ, sich von allen Äußerlichkeiten losmachte, um mit ergreifender Vereinfachung statt auf die Sinne auf das Gemüt zu wirken. Diesen Weg beschritt Steinhausen schon früh mit der Zeichnung des auf dem See predigenden Heilandes, später in Werken wie »Die Bergpredigt«, »Jesus und Nikodemus«, »Des Menschen Sohn«, »Der Stern«, »Du zeigst mir deine durchgrabene Hand« und andere. Mit solchen Schöpfungen hätte sich Steinhausen in die Reihe der großen christlichen Künstler stellen können; wäre dieser Weg sein einziger gewesen, so hätte er ihn an ein höchstes Ziel geführt. Aber es war nicht sein einziger. Der andere — von den Wegen seiner Abhängigkeit rede ich nicht — ist der in seinen Landschaften sichtbare zum Pantheismus. Er ließ Steinhausen jenes Ziel verfehlen. Daß er auf diesem Wege wandelte, kam ihm nicht zur Empfindung. Steinhausens religiös-künstlerische Auffassung weilte stets am Rande der großen Wahrheit, blickte sozusagen über den Zaun in die Herrlichkeiten des blühenden Gartens der Gnade, den er doch kannte, ohne doch Mut und Klarheit zu finden, um freudig und beherzt durch die offene Pforte in ihn einzutreten. Der wahren, großen christlichen Kunst, für die er ein Führer hätte werden können, ist er trotz reinster, edelster Absichten verloren gegangen. Doering

doch ihrer Art, trotz des Strebens, diese mit Realismus zu durchwirken, nicht entziehen. Man sehe die »Heilung des Blindgeborenen«, »Lasset die Kindlein zu mir kommen«, das Tobias-Glasgemälde und zahlreiches andere. Seine innere Unklarheit ließ ihn in Giottos Fresken das Vorbild protestantischer Kunst sehen.

Die Größe seines Wollens offenbarte sich in der Art, wie er das Einzelne ins Allgemeine zu steigern suchte und der Technik oft nur so viel Bedeutung ließ, als sich in ihr die Möglichkeit zum Ausdruck der Idee darbot. Die Halbheit seiner Erkenntnis aber trat zutage in der Weise, wie er mit dem Allgemeinen das Einzelne, mit dem Überirdischen das Irdische, mit dem Idealismus Alltäglichkeit verquicken zu sollen glaubte, ein Unternehmen, das der religiösen Kunst noch nie zum Segen gediehen ist. Dem klaren Bilde dessen, was Steinhausen zu leisten vermochte, stehen auch jene zahlreichen seiner profanen und religiösen Werke

VOM RESTAURIEREN DER GEMÄLDE

(Vgl. Abb. S. 116—119)

Herr Pfarrer St. Braunmüller zu Jarzt bei Unterbruck in Oberbayern ließ im Sommer 1919 das Hochaltarblatt der dortigen Kirche restaurieren. Es stammt aus den letzten Jahren des Antonio Zanchi (wohl 1723) und schildert den Abschied Jesu von Maria

vor seinem Gange zu Leiden und Tod. Wir geben das Bild wieder einmal nach Reinigung eines Stückes und dann nach vollendeter Restaurierung (Abb. S. 116 und S. 117).

Der Wiederhersteller, Maler und Gemälde-Restaurator Anton Baur in München, soll uns selbst über den Verlauf seiner Arbeiten berichten. Er schreibt:

»Vor der Inangriffnahme machte der Zustand dieses Bildes den Eindruck großer Verwahrlosung.

Beinahe 70 Jahre lang blieb es unberührt, so daß weder der Staub entfernt oder ein Firnis aufgetragen wurde; so ist es auch leicht begreiflich, daß dieses Bild in der an und für sich feuchten Kirche sehr gelitten hat und aussah, als ob ein dichter Schleier oder grauer Nebel darüber läge.

Bild S. 116 zeigt, wie ein Stück gereinigt ist und läßt den krassen Kontrast zwischen gereinigter und ungereinigter Fläche erkennen.

Diese Abbildung zeigt aber nicht den wirklichen früheren Zustand — denn bevor ich dieses Stück reinigte, nahm ich fast am ganzen Bild mit Schwamm viel Vogelkot und Staub weg. Die ungereinigte Fläche ist hier nur zersetzter (vergilbter) Firnis mit eingefressenem Staub.

Bevor ein solches Bild gereinigt und der alte Firnis abgenommen wird, muß dasselbe zuerst nach allen Richtungen hin untersucht werden. Ist das Leinen eines alten Bildes so morsch und spröde, daß es sich nicht mehr spannen läßt, so gibt es keinen anderen Ausweg, als das ganze Bild mit einer neuen Leinwand zu verbinden; auch wenn größere Risse oder Löcher vorhanden sind, das Leinen aber noch fest und stark genug wäre, daß es gespannt werden könnte, empfiehlt es sich, das ganze Bild auf eine neue Leinwand zu bringen, denn das Überkleben mit Flecken auf der Rückseite ergibt nie eine restlose Renovierung.

HIRTENSTAB FÜR ABT RAPHAEL MOLITOR IN GERLOVE BEI KOESFELD. ENTWURF BR. REINOLD TEUTENBERG, AUSFÜHRUNG C. LEYRER (MÜNCHEN). — *Text S. 111*

HOCHALTARBILD VON ANTONIO ZANCHI. — ZUSTAND WÄHREND DER RESTAURIERUNG DURCH ANTON BAUR. — *Vgl. Abb. S. 117 und Text S. 115*

Dieses Bild konnte ohne neue Leinwand gespannt werden, nach ca. 30—40 Jahren wird aber durch Abrosten der Nägel der Halt so schwach werden, daß eine neue Leinwand unentbehrlich wird.

Nun das Reinigen und Wiederauffrischen oder Erneuern des alten Lackes oder Firnisses.

Das Reinigen eines alten Bildes kann auf mehrere Arten geschehen. Die Wahl des Verfahrens hängt ganz von dem Charakter der Verdorbenheit ab. Bei diesem Bilde mußte der alte Lack vollständig abgenommen werden, weil derselbe durch und durch vergilbt und grau war und sich durch Alkohol oder andere Mittel nicht regenerieren ließ und zwar mußte dies auf feuchtem Wege geschehen. Je nach Beschaffenheit eines Kunstwerkes kann unter Umständen auf trockenem Wege das Ziel besser erreicht werden. Der geübte Restaurator wird nach kleinen Proben bald sehen, welches Mittel am besten zum Ziele führt, ohne daß es das Original schädigt.

ANTONIO ZANCHI JESU ABSCHIED VON SEINER MUTTER
Hochaltarbild in Jarzt. Nach der Restaurierung

Ganz kraß ist hier der Unterschied: vor dem Reinigen war alles vollständig verblaßt und grau und keine Leuchtkraft der Farben mehr. Im gereinigten Zustand aber die größte Frische und Leuchtkraft der Farben, nur noch spätere Übermalungen stören den Anblick. Die meisten Übermalungen wurden von mir sorgfältig abgenommen, ausgebrochene Farbenteile gewissenhaft ausgefüllt und die fehlenden Farben wieder genau ergänzt, so daß dem Beschauer das Bild am Schlusse voll Frische, Leuchtkraft und Feierlichkeit entgegentritt« (Abb. oben).

Mag die Oberfläche eines Gemäldes noch so wenig hoffnungerweckend aussehen, so darf man daran doch nicht verzweifeln. Hinter Schmutz und grauen oder schwarzen Firnisschichten wurde schon manches Meisterwerk aufgedeckt, oft mit geringen Schwierigkeiten. Nur darf kein Quacksalber darüber kommen; aber leider gehen fortwährend zahllose gute Arbeiten durch falsche Behandlung zugrunde. Es genügt nicht einmal, daß der Restaurator ein geschulter Künstler sei, sondern er muß auch theoretisch und praktisch alle Maltechniken be-

ALTARBILD VON ANDREAS WOLF. — ZUSTAND VOR DER RESTAURIERUNG DURCH ANDREAS SESSIG. — *Vgl. Abb. S. 119*

ANDREAS WOLF (1652—1716) HL. SEBASTIAN

Seitenaltarbild in Fürstenfeldbruck. Nach der Restaurierung. — Text S. 120

OSKAR MEYER BETENDES KIND

herrschen, über eine Summe spezieller Fachkenntnisse verfügen und eine besondere Liebe für dieses Fach besitzen.

Das bloße Reinigen eines Ölgemäldes pflegt eine harmlose Tätigkeit zu sein, falls das Gemälde unversehrt ist. Gleichwohl sollte man auch diese Arbeit einem Fachkundigen überlassen, da eine ungeschickte Hand durch schädlichen Druck auf die Leinwand, Nässen der Rückseite oder Verwendung von Putzmitteln, welche Firnis und Farbe angreifen, viel verderben kann. Verhängnisvolle Folgen zöge das unsachgemäße Putzen nach sich, wenn die Farbschicht Risse, Lockerungen und Blasen aufweist. Das Wiederbeleben oder Abnehmen undurchsichtig gewordenen Firnisses ist einzig Sache des erfahrenen Restaurators, desgleichen das Aufziehen einer neuen Leinwand hinter der alten, das Übertragen der Farbschicht von einer verdorbenen Leinwand oder von einem wurmstichigen Holz auf einen frischen Grund und das Ablösen einer Malerei von der Wand. Am schwierigsten und verantwortungsvollsten wird das Amt des Restaurators, wenn er zum Pinsel greifen soll, um Löcher und Stellen zu ergänzen, an denen sich die Farbe ganz vom Malgrund losgelöst hat. Eine solche Ergänzungsarbeit darf nur vornehmen, wer sich in die Technik und in die innere Welt des Originals hineinzuleben weiß. Bei ganz hervorragenden Meisterwerken und Bildern aus Privatbesitz sollten in der Regel förmliche Übermalungen fehlender Stellen lieber unterbleiben. Solche Ergänzungen, welche die Schäden verdecken, ja für die Augen der an Kunstfragen nicht näher interessierten Beschauer beseitigen sollen, sind jedoch kaum zu umgehen, wenn das beschädigte Gemälde nicht in erster Linie dem bloßen Kunstgenuß und kunsthistorischen Studium dient, sondern als Andachtsbild die Aufgabe hat, den frommen Sinn des Beschauers zu wecken und zu unterstützen. Zeitweilige Prüfung der Malereien durch einen gewissenhaften Restaurator, rechtzeitiges fachmännisches Reinigen der Ölgemälde könnte das Leben der Kunstwerke verlängern und den Genuß an ihnen erhöhen.

Um recht nachdrücklich zu zeigen, was eine richtige Restaurierung vermag, sei auf S. 118 und 119 noch ein zweites Gemälde im Zustande vor und nach der Wiederherstellung vorgeführt. Es ist das Seitenaltarblatt St. Sebastian in der berühmten ehemaligen Klosterkirche zu Fürstenfeldbruck in Oberbayern, das vom kurbayerischen Hofmaler Andreas Wolf (1652—1716) gemalt wurde Herrn Pfarrer August Aumiller in Fürstenfeldbruck verdanke ich die Mitteilung aus der Chronik des dortigen Abtes Gerhard Führer (um 1810), daß der Münchener Bankier Ruffini das Bild im Jahre 1736 dem Kloster schenkte. Abt Gerhard erzählt des weiteren: »Bei der Auflösung (des Klosters im Jahre 1803) war's schon an dem, dieses Kunststück mit anderen seltenen Gemälden und Kupferstichen wegzunehmen, man fand aber bei dessen Ablösung einige morsche Teile daran, sohin zum Packen nicht mehr tunlich. Herr Dillis (damals Galerieinspektor in München) wollte es also in seine vorige Stelle zurückversetzen.« — Im Jahre 1916 nahm Andreas Sessig, Restaurator an den Staats-Gemäldesammlungen in Bayern, zurzeit Vorstand der Gemäldesammlung in Augsburg, die Erneuerung des arg beschädigten Kunstwerkes vor. Die Kosten der vorzüglich gelungenen Wiederherstellung dieses Bildes und anderer Gemälde des genannten herrlichen Gotteshauses trug König Ludwig III.

S. Staudhamer

Prof. Kaspar Schleibner p. Galerie 3328 GFCHKM

Jesus wird gegeißelt

MICHAEL KURZ (AUGSBURG) PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG

I. Preis. — Vgl. Abb. unten u. S. 122. — Text S. 123

ZWEI WETTBEWERBE FÜR NEUE KIRCHEN IN AUGSBURG

I. WETTBEWERB FÜR EINE ST. JOSEPHSKIRCHE

(Abb. S. 121—133)

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst schrieb namens der katholischen Gesamtkirchenverwaltung Augsburg Ende 1919 einen Wettbewerb zur Erreichung von Entwürfen für eine in Augsburg zu erbauende St. Josephskirche aus. Zur Teilnahme eingeladen waren in Bayern lebende Architekten, die zur Zeit der Ausschreibung Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst waren. Die Beschränkung des Wettbewerbes auf Bayern war hier wie bei dem späteren für eine St. Antoniuskirche von der Gesamtkirchenverwaltung zur Bedingung gemacht worden. — Der Bauplatz liegt in Augsburg an der Donauwörther Straße, einer verkehrsreichen Linie, so daß dem Architekten eine besondere Schwierigkeit daraus erwuchs, die Geräusche vom Innern der Kirche nach Möglichkeit fernzuhalten. Der Raum war auf 3000 Plätze zu berechnen, die zum Teil auch auf Emporen untergebracht werden durften. Außer dem Hauptraume wurden noch

MICHAEL KURZ (AUGSBURG). PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG. *I. Preis. — Vgl. Abb. oben u. S. 122*

MICH. KURZ (AUGSBURG), PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG. *I. Preis. — Vgl. Abb. S. 121 u. unten*

verlangt: eine Kapelle für besondere Zwecke des Gottesdienstes und des Unterrichts, Oratorien, Taufkapelle, Sakristei, ein Beichtraum für Schwerhörige, Paramentenkammern, ein für Blumen und andere Dinge geeigneter Vorratsraum, der nach Art der alten Krypten angelegt werden sollte, ein Prozessionshof. Als Material kam Backstein in Betracht. Ein bestimmter Stil war mit Recht nicht vorgeschrieben, dagegen wurde entschiedener Wert darauf gelegt, daß die Lösung der Aufgabe in städtebaulicher Hinsicht befriedigend ausfiele. Für diesen Punkt kam auch wesentlich mit in Betracht, daß das bisherige Pfarrhaus, das erhalten bleibt, mit dem Kirchenbau in organischen und architektonischen Einklang gebracht würde. Als Gesamtkosten waren etwa 500000 Mark angenommen, doch sollten nicht allzu hohe Überschreitungen dieser Summe bei der Beurteilung der Bewerbsarbeiten nicht ins Gewicht fallen. Die Einlieferung der Entwürfe sollte bis 1. April 1920 erfolgen, doch verschuldeten die Schwierigkeiten der Zeit, daß sich die Sache um einen ganzen Monat verzögern mußte.

Die Beteiligung war rege, 34 Arbeiten wurden den Preisrichtern vorgelegt, und, was mit Anerkennung hervorzuheben ist, darunter keine ganz verfehlte oder wertlose. Darum war auch die Verteilung der Preise günstig: je ein erster, zweiter, dritter, vierter, zwei fünfte; außerdem wurden fünf Entwürfe angekauft. Bei der Zuteilung dieser Preise und Ankäufe galt dem Preisgerichte, wie billig, der Grundsatz, n i c h t e i n e b e s t i m m t e R i c h t u n g z u b e v o r z u g e n, s o n d e r n d e r E n t f a l t u n g d e r I n d i v i d u a l i t ä t e n f r e i e n R a u m z u g e w ä h r e n, l e d i g l i c h d e n a b s o l u t e n k ü n s t l e r i s c h e n u n d p r a k t i s c h e n W e r t z u m M a ß s t a b e d e r B e u r t e i l u n g z u m a c h e n. D i e v i e l s e i t i g e Z u s a m m e n s e t z u n g d e s a u s B a u k ü n s t l e r n, B i l d h a u e r n, M a l e r n u n d K u n s t f r e u n d e n b e s t e h e n d e n P r e i s g e r i c h t e s k a m d i e s e r A u f f a s s u n g e n t g e g e n.

Nur von den irgendwie ausgezeichneten Entwürfen kann hier die Rede sein. Auf die übrigen einzugehen, würde zwar in mancher Beziehung interessant, aber mit der Rücksicht auf den verfügbaren Raum nicht zu vereinen sein. Es soll den Nichtprämiierten damit nicht bestritten werden, daß auch sie in Mehrzahl die gestellte Aufgabe bemerkenswert lösten, die Anforderungen der Monumentalität, der organischen Eingliederung in das Städtebild, das sie charakteristisch und günstig beeinflussen würden, erfüllten, auch praktisch z. B. in der Unterbringung der Platzzahl genügten. (Vgl. Abb. S. 121—133.)

Träger des 1. P r e i s e s wurde der

MICHAEL KURZ (AUGSBURG), PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG. *I. Preis. — Vgl. Abb. oben. — Text nebenan*

Architekt Michael Kurz, Augsburg-Göggingen (Abb. S. 121 u. 122). Er plant einen zweitürmigen Bau von ernster Massenhaftigkeit, deren Eindruck durch große, einfache Wandflächen und Beschränkung der Fensterzahl gefördert wird. Die Türme sind unten viereckig, von der Höhe des Hauptgesimses der Kirche an achteckig; schmale, lange Rundbogenfenster, vier kreisförmige darüber sorgen für Belebung. Bekrönt sind die Türme von ganz niedrigen, spitzen Dächlein, die nur wenig auffallen, so daß die Türme fast wie oben abgeschnitten aussehen und auf die Art besonders wuchtig wirken. Zwischen ihnen tritt der in 5/8 geschlossene Chor mit seinen Strebepfeilern heraus. Das Langhaus ist dreischiffig, die Seitenschiffe, wie es auch bei vielen anderen Entwürfen geschehen ist, ziemlich schmal gehalten. Die Belichtung erfolgt durch Rundbogenfenster, über deren kreisrunde angeordnet sind. Der ruhige, ernste Eindruck des Innern entspricht dem des Äußern. Mit dem Pfarrhause vereinigt sich der Kirchenbau zu einer schönen, ernsten, dabei durch den Ausdruck der Linien (u. a. eines steilen Renaissancegiebels) und durch glückliche Verteilung von Licht und Schatten in hohem Grade malerischen Gruppe. Gleiches gilt übrigens auch von individuell anders gearteten Entwürfen. Welcher von ihnen auch ausgeführt werden sollte, so wird er hoffentlich mit seiner abstechenden Übermacht dahin wirken, daß auch die Umgebung sich in ihrem ästhetischen Werte allmählich hebt, also in städtebaulicher Beziehung segensreiche Anregung schaffen.

KARL JÄGER (MÜNCHEN), PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG
II. Preis. — Vgl. Abb. S. 124 u. 125. — Text unten

Den 2. Preis erwarb Architekt Professor Carl Jaeger in München (Abb. S. 123 bis 125). Sein Entwurf gehörte zu denen, die sich an den Charakter des alten Augsburger Stiles anschlossen, und es ist das Feingefühl anzuerkennen, mit dem der Versuch gelungen war. Zwei viereckige Türme, unten schlicht, oben reicher behandelt, waren mit grünen Zwiebelhauben eingedeckt, die durch Aufsetzung einer Laterne mit einer zweiten kleineren Zwiebel lebendig gegliedert waren. Die dem Haupteingange vorgelagerte Halle zeigte eine rundbogige Arkadenstellung. Hinter und über ihr stieg der Dreieckgiebel des Kirchenschiffes empor. Der zwischen den Türmen hervortretende Chor war in 5/10 geschlossen, innen halbkreisförmig mit einem Umgange, der von einem Kreuzgewölbe mit Stichkappen überdeckt war; er war ähnlich wie bei den Hirsauer Bauten des Mittelalters, die Fortsetzung der Seitenschiffe. Das dreischiffige Innere wirkte reich und vornehm, malerisch besonders auch infolge der durch die Krypta verursachten Erhöhung des Chores. Das Bild wurde zusammengehalten, zugleich sein unterer Teil von dem oberen, der ein Tonnengewölbe mit Stichkappen zeigte, getrennt durch ein umlaufendes breites, verkröpftes Gesims. Erhellt wurde der Raum durch eine größere Zahl von Oberlichtern. Im Straßenbilde würde der Jaegersche Bau besonders günstige Wirkung im Sinne der Heimatskunst ausüben.

Der mit dem 3. Preise gekrönte Entwurf, von den Architekten Sturzenegger und Horle in Augsburg, zeigte den Charakter mittelalterlicher Strenge (Abb. S. 126 u. 127). Der Turm, der, um recht sichtbar zu sein,

KARL JÄGER (MÜNCHEN), PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG. *II. Preis. — Vgl. Abb. S. 123 u. 125. — Text S. 123*

im Renaissancestil gehaltene Bau zeigte einen dreistöckigen, achteckigen Turm mit Laterne und flachem Pyramidendach, die Ecken des Turmes unten mit glatten Lisenen besetzt, oben gequadert. Eine Variante zeichnete den Turm viereckig, mit abnehmender Höhe seine drei Geschosse. Der außen polygonale, innen runde Chor trug bei dieser Variante ein hohes Glockendach und setzte sich dadurch von dem Langhause stark ab. Die Hauptfront war betont durch eine polygonal hervortretende Eingangshalle; über ihr war die Wand durch ein großes Rundfenster durchbrochen. Der Giebel war gestaffelt, jedoch mit schräg abfallenden Linien, nicht wie sonst üblich mit horizontalen, die den Eindruck größerer Ruhe machen. Die Wirkung der Hauptfront gewann durch die vor ihr befindliche, ihre scheinbare Höhe steigernde Treppenanlage. Das Innere war saalartig, einschiffig mit schmalen Seitengängen auf Säulenstellungen, eingedeckt mit einem flachen, kassettierten Tonnengewölbe. Reihen von zahlreichen Fenstern beiderseits schufen ausreichende, dem Stile und der Stimmung des Bauwerkes angemessene Beleuchtung. In das Augsburger Stadtbild würde auch diese Kirche passen, gleichzeitig für das Stadtviertel wohl geeignet sein, weil sie einerseits der örtlichen Tradition folgt, andererseits sich ihr gegenüber eine gewisse moderne Freiheit bewahrt.

möglichst weit gegen die Straße vorgerückt war, besaß vier Stockwerke, deren Ecken durch breite Lisenen betont waren, und trug, charakteristischer Wirkung zuliebe, keine Kuppel, sondern ein Satteldach, dessen Seitengiebel mit einem breiten Rautenmuster überzogen waren. Schlichte Rundbogenfriese und gotische Fenster gaben dem Bilde einige Belebung. Gegen die Straße war auch der mit 3/8-Schluß versehene Chor gerückt. Ihm entsprach an der entgegengesetzten Seite ein halbkreisförmig geführter Prozessionsgang, der sich durch die ganze Kirche fortsetzte. Ihr ernst gestimmtes Inneres zeigte sie als dreischiffige Basilika mit Tonnengewölbe im mittleren Schiffe, Kreuzgewölben in den seitlichen und weiter Pfeilerstellung. Gut gelungen war die Zusammenfügung des Kirchenbaues mit dem Pfarrhause zu einer Gruppe von schlichter Harmonie.

Den vierten Preis erhielt der Entwurf des Diplom-Ingenieurs Albert Kirchmayer in Augsburg (Abb. S. 127 u. 128). Der

Von den zwei fünften Preisen fiel der eine an den Nürnberger Architekten Ludwig Ruff (Abb. S. 128 u. 129). Er brachte einen breiten Turmbau mit zwei aufgesetzten Türmen, die mit flachen Renaissancehauben eingedeckt waren. Dem oberen Teile des Turmunterbaus dienten Spitzblenden und Zickzackfriese zur Belebung. Die Kirche war kreuzförmig, dreischiffig mit schmalen Seitenschiffen, die Decke flach, der Chor in 3/8 geschlossen und gleich den Querhausgiebeln mit großen Rundfenstern durchbrochen.

Ein weiterer fünfter Preis wurde der Arbeit des Diplom-Ingenieurs Julius Th. Schweighart in Augsburg zuteil (Abb. S. 130). Man sah einen Entwurf gotischen Stiles von besonders wuchtiger, charaktervoller Wirkung, die Hauptfront beinahe festungsartig mit Staffelgiebel und Spitzbogenblenden, über der spitzbogigen Pforte eine große, kreisrunde Blende, rechts und links an diese Front angebaut, schräg her-

vortretend je ein viereckiger Seitenturm. Den in 3/8 geschlossenen Chor flankierten zwei Türme mit hohen, schlanken Pyramiden, die Wandflächen ganz still, nur von einzelnen Lichtschlitzen unterbrochen und von den breiten Linien der Entlastungsbögen belebt; oben gekuppelte Schallöffnungen. Das Außenbild gewann Bereicherung durch eine Reihe hoher Spitzbögen, die vor dem Chore und den an ihn anstoßenden Nebenräumen sich hinzogen und durch Auflösung der Wandfläche zwischen diesen Teilen eine lebendige, wirkungsvolle Verbindung herstellten. Das Innere wirkte besonders charakteristisch dadurch, daß die nach innen gezogenen Strebepfeiler sich in mächtigen, spitzbogigen Bindern vereinigten, so daß die Kirche dadurch, wie durch Kulissen, in eine Anzahl von Abschnitten zerlegt erschien, in denen Schatten und Licht, letzteres durch kreisrunde Fenster eingelassen, ein flimmerndes, sehr reizvolles, malerisches Spiel ausführten. Ob bei der Ausführung der Innenraum nicht den Eindruck unruhiger Zerrissenheit machen würde, bleibe dahingestellt. Die Kirchendecke blieb, unbeeinflußt von den Spitzbögen, in diesen Abschnitten dennoch flach. Dem gewählten Stile schloß sich auch jener der zweischiffigen Krypta an. Der Gesamteindruck dieses Backsteinrohbaues war unbedingt ein stark monumentaler, großartiger und ungewöhnlicher, der Heiterkeit süddeutschen Kunstcharakters allerdings nicht verwandt.

Von den fünf angekauften Entwürfen stammte einer von dem Architekten Anton Wagner in München (Abb. S. 131). Die Arbeit zeigte wohl getroffenen Augsburger Charakter, eine malerische Anlage (Putzbau) im Stile später Renaissance. Besonders hübsch gezeichnet war die Hauptfront mit ihrem oben abgerundeten Giebel, dem parallel ein zweiter, niedrigerer der vorgelagerten Eingangshalle entsprach. Der dreigeschossige Turm, der seitwärts an der Ostseite aufgestellt war, zeigte unten schlichtere Formen, belebt durch kleine Schlitzfenster, oben einen Umgang, darüber eine achteckige Laterne mit niedriger Haube. Die Seitenkapelle half erfolgreich mit ihrer gedrückten achteckigen Haube die malerische Wirkung des Bildes fördern.

KARL JÄGER (MÜNCHEN), PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG. *II. Preis. — Vgl. Abb. S. 123–125*

Der Grundriß des Kirchengebäudes war kreuzförmig mit kleineren, aus Kreissegmenten gezeichneten Apsiden an den Kreuzarmen und halbkreisförmigem Chor. Das Mittelschiff war breit, die Seitenschiffe schmal. Sie trugen Kreuzgewölbe, während

KARL JÄGER (MÜNCHEN), PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG. *II. Preis. — Vgl. Abb. S. 123—125*

STURZENEGGER UND HORLE (AUGSBURG), PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG
III. Preis. — Vgl. Abb. unten u. S. 127. — Text S. 123]

das Mittelschiff mit einem flachen Tonnengewölbe eingedeckt war. Die Belichtung erfolgte unten durch kleine ovale, oben durch halbkreisförmige, im Chore durch kreisrunde Fenster. Festlich und reich war die Ausschmückung des Kirchenraumes. Ein Prozessionshof fehlte.

Angekauft wurde ferner der Entwurf des Münchener Architekten Hans Niedermayer (Abb. S. 132 u. 133). Eine Zeichnung von großer Wucht und Monumentalität, für das Straßenbild vielleicht etwas zu drückend. Ein schwerer, viereckiger Turm, oben belebt durch große schmale Schallöffnungen, auf der achteckigen Laterne ein Pyramidendach. Gewaltig trat der runde Chor heraus, in der

STURZENEGGER UND HORLE (AUGSBURG), PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG. *III. Preis. — Vgl. Abb. oben u. S. 127*

STURZENEGGER UND HORLE (AUGSBURG), PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG. *III. Preis. — Vgl. Abb. S. 126*

Bedeutsamkeit seiner Verhältnisse an jene von mittelalterlichen Domen erinnernd, mit großen hohen Rundbogenfenstern, das Hauptgesims mit Rundbogenfries, darüber Barockfenster in Blenden, als Bekrönung des Chorbaues eine kleine Laterne, um der innen befindlichen Kuppel Licht zuzuführen. Neben dem Chore war die Taufkapelle angebaut. Das Innere war einschiffig, beiderseits mit schmalen Gängen statt der Seitenschiffe. Die Kuppel über dem kreisförmigen Chore war kassettiert, die unter ihm befindliche, also auch kreisförmige Krypta mit Kreuzgewölben. Der Vorhof war an zwei Seiten von Kreuzgängen eingefaßt.

Drei der eingereichten Entwürfe, die durch Ankauf ausgezeichnet werden konnten, hatten den Münchener Architekten Michael Simon zum Verfasser. Der eine, in Spätrenaissance gehalten, zeigte zwei polygonale Türme mit Hauben, die Kanten mit Lisenen besetzt, die Figuren trugen. Zwischen diesen Türmen trat der runde Chor mit einem Dreiecksgiebel sanft gegen die Straße hervor. Die Hauptfront war begiebelt, mit großen Rundbogenfenstern durchbrochen, zu beiden Seiten mit je einem kleinen Turme besetzt. Der Mittelteil des Langhauses war durch ein höheres Dach besonders betont und trug einen Dachreiter, die Belichtung erfolgte von beiden Seiten durch je zwei hohe rundbogige und ein großes kreisförmiges Fenster. Das Innere, dessen Eindruck besonders durch die große Zahl der Fenster charakterisiert wurde, zeigte ein breites mittleres und schmale Seitenschiffe. Ein ganz schmales Querschiff fand sich nur angedeutet durch zwei an den Längswänden einander gegenüber angeordnete kleine Rundbogenapsiden. Der Chor hatte einen konzentrischen Umgang. Das Schiff war flach eingedeckt, der Chor hatte kassettiertes Tonnengewölbe, das sich in der Altarnische zur Halbkugel umgestaltete. In der Krypta sah man Rundbögen auf Pfeilern. — Der zweite Simonsche Entwurf, ebenfalls im Renaissancestil (Abb. S. 133), brachte einen eintürmigen Bau in Vorschlag, wandelte ihn aber in einer Variante in einen mit zwei Türmen um; sie waren unten viereckig, oben achteckig mit Umgang und Hauben. Der zwischen ihnen (bei dem Projekt mit einem Turme neben diesem) halbrund hervortretende Chor hatte unten fünf größere Fenster, oben eine Reihe von kleineren, getrennt durch Säulchen, die zwischen konvexen Halbkreisbögen aufsaßen. Kräftig wirkten die steilen Dächer. Mit besonderem

ALBERT KIRCHMAYER (AUGSBURG), PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG. *IV. Preis. — Vgl. Außenansicht S. 128. — Text S. 124*

ALBERT KIRCHMAYER (AUGSBURG), PROJ. ST. JOSEPH, AUGSBURG. *IV. Preis. — Vgl. Innenansicht S. 127*

Interesse war die Hauptfrontseite mit der Portalvorhalle behandelt; sie war mit Pfeilern besetzt, zeigte einen dreieckigen Giebel und niedrige seitliche Türme. Das Innere war dreischiffig mit sehr schmalen Seitenschiffen, die zum Tei als Kapellen benutzt waren, zum Teil Emporen trugen, der Chor hatte einen Oratorienumgang. Die Decke des Langhauses war beiderseits flach und kassettiert, in der Mitte zum Korbbogengewölbe ausgestaltet. Die Lichtzufuhr war reichlich und günstig verteilt. Die Kapelle besaß breite achteckige Form. — Der dritte Entwurf des gleichen Künstlers war in reicher Spätrenaissance gehalten. Er wirkte besonders stark durch einen großen, breitflächigen Turmbau, der zwei mit Hauben bekrönte, achteckige Turmaufsätze trug und oben mit einem gestelzten Rundbogenfriese und langen schmalen Lisenen geschmückt war. Vor den Turmbau schob sich der halbkreisförmige Chor, der oben eine mit Figuren bekrönte Balustrade trug, unten mit einigen großen Rundbogenfenstern, darüber Ochsenaugen belichtet, in der Mitte der erwähnten Balustrade aber mit einem kleinen Erkertürmchen besetzt war. Rechts und links vom Chore befanden sich die Sakristei und die Kapelle, jede mit einem Zeltdache und einer kleinen Laterne. Die Längsseiten des einschiffigen Langhauses erhielten ihr Licht durch kleine Rundfenster in den schmalen Seitengängen und große, halbkreisförmige Oberlichter zwischen den Strebepfeilern des Mittelschiffes. Als Eindeckung diente diesem ein Tonnengewölbe mit Stichkappen. Die Hauptfront zeigte wirkungsvolle Giebelzeichnung, gekuppelte Säulen und zwei runde Halbtürme. Dieser Entwurf zeichnet sich durch monumentale Pracht aus. Doering

II. WETTBEWERB FÜR EINE ST. ANTONIUSKIRCHE

(Abb. S. 134—136 und Beiblatt S. 45)

Zwei Jahre nach der erfolgreichen Durchführung des Wettbewerbes für eine St. Josephskirche, Ende Mai 1922, erließ die katholische Gesamtkirchenverwaltung Augsburg das Ausschreiben zur Erlangung von Entwürfen für eine St. Antoniuskirche daselbst und zwar ebenfalls wieder unter den in Bayern lebenden Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst,

LUDWIG RUFF (NÜRNBERG), PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG
V. Preis. — Text S. 124

LUDWIG RUFF (NÜRNBERG), PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG
V. Preis. — Vgl. Grundriß und Außenansicht unten u. S. 128

lichen Rücksichten keine Ausnahme gemacht werden. Die Kirche soll für 2500 Personen Platz bieten und zwar für 300 Kinder und 2200 Erwachsene. Für die Erwachsenen sind 1100 Sitzplätze in Aussicht genommen, für die Kinder 200, wobei für die Sitzplätze der Erwachsenen je 0,47 qm, für die der Kinder je 0,34 qm zu berechnen waren. Für die Stehplätze der Erwachsenen waren je 0,34 qm zu veranschlagen. Bei dieser Berechnung des Raumes waren die für Gänge, Altäre, Orgel usw. benötigten Flächen nicht mit inbegriffen. Sämtliche Kinder werden im Schiff der Kirche untergebracht. Die Gänge müssen Prozessionen im Kirchenraum unbehinderte Bewegungsmöglichkeit bieten. Die Kirche soll einen Hauptaltar und vier Nebenaltäre, sechs Beichtstühle, eine Kanzel, ein Oratorium, eine geräumige Orgelempore, eine Taufkapelle oder Taufnische erhalten. Die Projekte hatten Vorsorge zu treffen für eine heizbare Sakristei, für einen Raum zur Abhörung der Beichten Schwerhöriger, für eine Paramentenkammer, für einen unterirdischen Raum zur Aufbewah-

welcher die Durchführung des Wettbewerbes anvertraut war.

Der Bauplatz wird von der Munding-, Imhof- und Moltkestraße umschlossen, ist vollständig frei und befindet sich in unmittelbarer Nähe des Stadtgartens und des Wittelsbacher Parkes. Er liegt in solcher Höhe, daß die Antonius-Pfarrkirche dereinst eine beherrschende Lage im ganzen Stadtbild einnehmen wird. Im Ausschreiben war der Wunsch ausgesprochen, daß die Kirche wenigstens annähernd geostet sei. Da nämlich alle Kirchen Augsburgs geostet sind, kann aus städtebau-

LUDWIG RUFF (NÜRNBERG), PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG
V. Preis. — Vgl. Schnitte und Außenansicht. — Text S. 124

JULIUS SCHWEIGHART, PROJ. ST. JOSEPH, AUGSBURG
V. Preis. — Vgl. Grundriß unten

rung von Brennmaterial und Zierpflanzen. Auch eine Heizungsanlage, laufendes Wasser und elektrische Beleuchtung darf nicht fehlen.

Der Grundriß war so gewünscht, daß die Kirchenbesucher tunlichst von allen Sitzplätzen aus auf Hochaltar und Kanzel sehen können. Der Hochaltar soll erhöht, die Kommunionbank aber zu ebener Erde stehen. Winterkästen vor den Türen im Innenraum sind nicht erwünscht. Rückwärts soll quer durch die Kirche ein Gitter laufen, durch welches der Hauptraum abgesperrt werden kann.

Das Ausschreiben enthielt keine Bindung in der Wahl des Stiles, nur war gewünscht, daß komplizierte Konstruktionen vermieden würden und das Äußere solid und einfach, das Innere licht und hell sei. Als Termin für die Einsendung war der 31. August 1922 bestimmt.

War das Wirtschaftsleben und mit ihm die Kunst schon zur Zeit des Wettbewerbes für die St. Josephskirche in eine traurige Lage geraten, so hatten sich die Zustände bis in das Jahr 1922 noch weit mehr verschlimmert. Dennoch hatte die katholische Kirchenverwaltung Augsburg den Mut, das Ausschreiben für St. Anton zu erlassen und entsprechende Preise zu gewähren, und das ermunternde Beispiel der Kirchenverwaltung fand in der Architektenschaft ein erfreuliches Echo, so daß immerhin zehn tüchtige Projekte einliefen.

Infolge unüberwindlicher Hindernisse konnte das Preisgericht erst am 6. Oktober zusammentreten. Es anerkannte lebhaft die vielen Vorzüge der eingereichten Projekte, glaubte aber nach reiflicher Überlegung zu dem Ergebnis gekommen zu sein, daß keines derselben ohne weiteres zur unveränderten Ausführung empfohlen werden könne, was bei vielen Wettbewerben zutrifft. Deswegen glaubte das Preisgericht von der Zuerkennung eines ersten Preises absehen zu sollen.

Den zweiten Preis erhielt ein Projekt der Architekten Krauß und Dürr in Augsburg (Abb. S. 134). Zu dieser Entscheidung mögen neben den künstlerischen Eigenschaften des originellen Entwurfes auch wirtschaftliche Erwägungen beigetragen haben. Das Projekt kann nämlich infolge seiner Schlichtheit auch mit geringeren Mitteln ausgeführt werden. Der Turm steht frei, so daß auch ohne ihn an der Kirche gebaut werden kann. Die Seitenmauern sind sehr niedrig; die notwendige Höhe des Kirchenraumes wird

JULIUS SCHWEIGHART, PROJ. ST. JOSEPH, AUGSBURG
V. Preis. — Vgl. Außenansicht oben

durch die Konstruktion der Decke erreicht, in die der Dachraum einbezogen ist. Durch die Steilwände der Decke hindurch wird das Licht eingeführt. Es frägt sich, ob nicht eine bessere Lichtzufuhr anzustreben wäre. Jedenfalls müßten am Turm die Schallfenster bedeutend vergrößert werden.

Zwei dritte Preise fielen auf ein Projekt von Albert Kirchmayer, Architekt in Augsburg, und von Hans Limbrunner, Architekt in München.

Das erstere (Abb. S. 135) zeichnet sich in städtebaulicher Hinsicht durch sehr gute Gedanken aus. Günstig wirkt die Mauer, hinter welche das Gotteshaus gestellt ist, und die Anordnung kleiner Gebäude, weil dadurch der Maßstab des Hauptbaues eine Steigerung erfährt. Auch die Übersichtlichkeit des Innern ist bemerkenswert. Eine Schwierigkeit bildet die Zusammenfassung des Ovals der Kirche mit der Turmpartie.

Günstig ist auch im Projekt von Limbrunner die städtebauliche Lösung, die durch eine Verlegung der Imhofstraße die Kirche in Beziehung zum Gebäude des Stadtgartens bringt (Abb. S. 136).

Das mit dem vierten Preis bedachte Projekt von Michael Kurz, Architekt in Augsburg (Abb. im Beiblatt S. 45), hat das Bestreben, ein ausgesprochen neuartiges Gepräge zur Geltung zu bringen. Zweifellos enthält es interessante bauliche Ideen, aber es fehlen auch befremdliche Züge nicht ganz, wie der schlauchartige Überbau auf dem Turm und die zu kleinen Turmfenster. Von diesem Projekt in neuer Bearbeitung wird hier noch die Rede sein.

Auf S. 136 ist auch noch das ruhige Projekt von Joseph Schmitz in Nürnberg mit seiner schönen Turmlösung abgebildet. Leider gestatteten die damaligen gewaltigen Kosten der Klischees die Herstellung noch weiterer Reproduktionen nicht. S. Staudhamer

ANTON WAGNER (MÜNCHEN), PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG. — *Ankauf.* — *Vgl. Grundriß.* — *Text S. 125*

LUDWIG EBERLE

Einer der wenigen, deren Talent auf allen Gebieten der bildenden Künste sich zu bewähren vermag, ist der in München lebende Ludwig Eberle. Als Architekt, Bildhauer, Maler, Graphiker, Kunstgewerbler schafft er ein zu fester Einheit geschlossenes, äußerlich und innerlich ausgeglichenes Lebenswerk. Er wurde 1883 zu Grönenbach im Allgäu als Sohn eines mit künstlerischem Feinsinne begabten Steinmetzmeisters geboren, erhielt vom Vater die erste künstlerische und technische Unterweisung und erweiterte seine Kenntnisse technischer Art bei einer Anzahl von Vertretern verschiedener Handwerke. Daher stammt — wie einst bei den alten Meistern — die diesem Künstler zu Gebote stehende Herrschaft über jeglichen Werkstoff. Von 1900—1906 besuchte Eberle die Münchner Kunstgewerbeschule, wo er bei Vierthaler

ANTON WAGNER (MÜNCHEN), PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG. — *Ankauf.* — *Vgl. Außenansicht*

HANS NIEDERMEYER (MÜNCHEN), PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG
Ankauf. — Vgl. Abb. unten und S. 133. — Text S. 125

das Ziselieren lernte, durch Wadere und Pruska in die Plastik, durch Romeis und Berndl in die Architektur eingeführt wurde. Dann wurde er an der Münchner Akademie Schüler von Kurz, Hildebrand, zuletzt von Hermann Hahn. 1911 machte er mit Dr. Fritz Burger und einigen von dessen Hörern eine Studienreise nach Venedig, Padua und Vicenza, war auch ein Semester im Burgerschen Praktikum. Auf der Akademie verblieb er noch als selbständiger Künstler bis zum Ausbruche des Krieges, von dem er einen Teil mitmachte. Jenen Wunsch, der ihm ursprünglich der liebste gewesen war, Maler zu werden, erfüllte sich Eberle ohne eines Lehrers Beistand.

Als ein Werk, in dem alle drei Künste sich vereinigen, schafft Eberle zurzeit ein Kriegsdenkmal für die Kirche von Bölen im Allgäu. Das Gebäude stammt aus der Barockzeit. Das Material ist Nagelfluh. Linien und Flächen sind wuchtig und einfach, die Fenster zeigen den Rundbogen. Eberles Plan gibt nun der Kirche einen Vorbau, der sich an der einen Längsseite als quadratische, auf vier Pfeilern ruhende Rundbogenhalle vor den Haupteingang legt, in zwei Bogenbreite nach rechts fortsetzt und an der rechten Ecke durch einen hochragenden Pfelier gestützt wird. Pfeiler und Bögen sind derb und schlicht, Material ist auch hier Nagelfluh. Die Halle trägt einen Dreiecksgiebel, darauf ein eisernes Kreuz. Die beiden vorderen Pfeiler zeigen Skulpturenschmuck in Relief: rechts zwei Soldaten, links zwei trauernde Frauen. Den Bogen der Halle schmückt ein Fresko (2,10 m lang, 1,60 m breit) mit der stürmisch bewegten Darstellung der apokalyptischen Reiter. In der seitlichen Halle befinden sich rechts und links von einem Kruzifix die Tafeln mit den Namen der Gefallenen. Der 3,60 m hohe Eckpfeiler trägt auf seiner Spitze eine Freifigur des hl. Georg zu Roß. Das Werk steht rechtwinklig zur Kirchenwand, übt also von beiden Seiten her volle Silhouettenwirkung. Alle skulpierten Figuren zeichnen sich außer durch monumentale Einfachheit durch feierliche Ruhe aus. Das möchte man von allen Plastiken Eberles sagen, so sehr er gerade lebhafte Bewegung liebt. Niemals geht diese so weit, daß durch sie der für die Plastik gesetzmäßige Eindruck abstrakter Dauer aufgehoben und die

HANS NIEDERMEYER (MÜNCHEN), PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG. *Ankauf. — Vgl. Längenschnitt und Ansicht*

HANS NIEDERMEYER (MÜNCHEN) PROJEKT ST. JOSEPH, AUGSBURG

Ankauf. — Vgl. Abb. S. 132

statuarische Eigenschaft der Figuren ins Malerische gezogen würde. Über der äußerlichen Wirklichkeit steht ihm die Wahrheit. Schärfste Beobachtungs- und Einfühlungsgabe läßt ihn in der äußeren Form den Geist erkennen, den er in großzügigem Erfassen wiedergibt. Das tritt auch in Eberles Kleinplastiken, seinen Medaillen und Plaketten zutage. Seine Art zeigt Festigkeit deutscher Tradition, Geist der Gotik, verklärt durch Anhauch der Antike. Macht sich dieser vorzugsweise bei den plastischen Werken geltend, so spürt man jene Einflüsse stärker bei seinen Gemälden. Es sind Reliefmalereien, Werke eines geborenen Plastikers. Das macht sich in derlei Fällen stets geltend. Eine der neuesten Malschöpfungen Eberles ist sein Altarbild mit dem Drachentöter St. Georg für die Kriegsgedächtniskapelle zu Traunstein. Wir haben über diese Leistung hier schon berichtet. Die größere Ausdrucksmöglichkeit der Malerei gab bei diesem Werke, wie bei den erwähnten apokalyptischen Reitern, der Bewegung größere Freiheit. Dennoch unterwirft sie sich der Ruhe und Überlegenheit des geistigen Inhaltes. Die Komposition ist voll Einfachheit und Klarheit. Zwei große Diagonalen durchschneiden einander, Nebendinge ordnen sich ein. Leidenschaftlich bewegt sind Eberles Kreuzigungsbilder. Sie wirken langsam, aber um so tiefer, nachhaltiger. Andachtsbilder nicht im Sinne der alten Italiener oder auch Kölner, aber im Geiste moderner Ergriffenheit und Erlösungssehnsucht. — Bedeutendes leistet Eberle auch in der Schlichtheit und dem Ernste seiner Radierungen und Glasmalereien, in der gehobenen Lebenswahrheit seiner Bildnisse. Alles insgesamt ist eine Kunst, die höchsten Zielen entgegenstrebt, Großes gibt und Größeres geben kann, weil sie aus dem Geiste der Heimat entsprungen ist.

Doering

MICHAEL SIMON (MÜNCHEN), PROJ. ST. JOSEPH, AUGSBURG

Text S. 127

KRAUSS UND DÜRR (AUGSBURG), PROJEKT FÜR ST. ANTON, AUGSBURG. *II. Preis. — Vgl. Querschnitt unten. — Text S. 130*

REMBRANDT

ZWEI SCHATTENRISSE

Von M. HERBERT

I. Die Nachtwache.

Er sollte strenge Wirklichkeiten malen,
Da riß sein ungebärdig Roß am Zaum!
Halbdunkel mischte er und Purpurstrahlen,
Denn seine Seele lebte nur im Traum.
Ihn rührte mit des Lichtes Zauberstecken
Die erste junge Morgendämmerung an.
Leise und leuchtend, wie sie zu erwecken,
Der stumpfen Farben Helligkeit begann,

Mit harten Zungen und mit Rechneraugen
Die Alltagsmänner sollt' er konterfein.
Doch solche Menschen konnten ihm nicht taugen,
Sein trotzig Herz begann laut aufzuschrein.
Er liebte stille Menschen, die versonnen,
Und seelwärts kehrten den gesenkten Blick,
Er schöpfte aus des Lebens tiefstem Bronnen
Und aus der Menschheit innerstem Geschick.

KRAUSS UND DÜRR PROJEKT FÜR ST. ANTON, AUGSBURG
II. Preis. — Vgl. obige Abb.

ALBERT KIRCHMAIER (AUGSBURG), PROJEKT FÜR ST. ANTON, AUGSBURG. *III. Preis. — Vgl. Grundriß unten. — Text S. 131*

Ein festlich Märchen hat er da erdacht:
Geharnischte in dichten, bunten Scharen,
Der Pauke Blinken, der Monturen Pracht.
Und einer Zwergin närrisches Gebaren,
Die Männer herrisch. In dem halben Licht
Zu neuem Sein und Wesen aufgehoben,
Doch sie erkannten da sich selber nicht.
Und sie begannen wider ihn zu toben.
Was soll uns diese tolle Kleckserei —
Ein tüchtig Bildnis täten wir bestellen.
Voll Ähnlichkeit. Dies ist kein Konterfei,
Es ist ein Hirngespinst aus Wahnsinnszellen.

Doch Rembrandt lächelte. Er sah verzückt
Auf seines Traumes bunte Herrlichkeiten!
Ihr seid es nicht! Sprach leis er und entrückt.
Doch ist das Bild ein Werk für alle Zeiten!

II. An der Rosengracht.

An der Rosengracht der Mittag wacht,
Die lungernden Wasser spiegeln
Die roten leuchtenden Ziegeln
Und alles lacht an der Rosengracht.

ALBERT KIRCHMAIER (AUGSBURG) PROJEKT ST. ANTON
Grundriß zu obigem Projekt. — Text S. 131

HANS LIMBRUNNER (MÜNCHEN), PROJ. FÜR ST. ANTON, AUGSBURG

III. Preis. — Text S. 131

Auf der Rosengracht schläft die Nacht.
Ein trunkenes Singen am Uferweg,
Mühsames Torkeln auf schwankem Steg.
Und Sternenpracht ob der Rosengracht.
Um Mitternacht in der Rosengracht
Steht einer am Fenster,
Da steigen Gespenster
Drohend zu dem, der vereinsamt wacht
An der Rosengracht.
O wie er verlacht was ihn elend macht!
Vom Ruhme einst trunken,
Nun tief gesunken
In Schicksals Schacht! O ewige Nacht!

— — — — — — — — — — — — —

An der Rosengracht bringen sie sacht
Einen Armensarg getragen.
Ein schwarzer, zerfetzter, verschossener Schragen
Im falben Schein! Rembrandt van Rijn.

JOSEPH SCHMITZ (NÜRNBERG), PROJEKT FÜR ST. ANTON, AUGSBURG

Text S. 131

VALENTIN KRAUS — PIETÀ IN DER ST. OTTOKIRCHE IN BAMBERG

Majolika. — 1920

VALENTIN KRAUS GRABDENKMAL FÜR ERZBISCHOF DR. JOSEPH VON SCHORK

Untersberger Marmor 1906. — Dom in Bamberg. — Text S. 144.

VALENTIN KRAUS ZU SEINEM 51. GEBURTSTAG AM 23. AUGUST 1924

Von GEORG LILL

(Abb. S. 137 bis 152 und Beibl. S. 53—57)

Je weniger in der Kunst unserer Tage ein gemeinsamer Stilwille Neuschöpfungen zu einer einheitlichen gemeinsamen Form zusammenschließt, um so mehr drängen die Temperamentsunterschiede der einzelnen Künstlerindividualitäten in ihren Werken zutage. Deshalb der ungeheuere, in den stärksten Gegensätzen sich zeigende Reichtum an künstlerischer Grundanschauung, der der Produktion der letzten hundert Jahre ihren im guten wie im bösen Sinne eigentümlichen Stempel aufdrückt.

Keiner kann sich solchen Grundbedingungen seiner Zeit entziehen. Auch bei unserem Künstler, dessen wir heute in dankbarer Gesinnung gedenken, wo ein halbes Jahrhundert, davon eine erfolgreiche Schaffenszeit eines ganzen Generationsalters, an ihm vorübergegangen, werden wir dieses immanente Gesetz eingeschrieben finden. Seine stille, ruhige, sanfte Naturanlage hat nie nach äußeren, künstlich überspitzten und reklamehaften Erfolgen gegeizt. Die innere Beseelung war ihm immer das Wesentliche, die Abgewogenheit der Formen und Kompositionen und die Sehnsucht nach einer lauteren Schönheit, die mehr in lyrischem Gefühl als im dramatischen Pathos ihre Sprache findet. Aus dieser Veranlagung heraus erklärt sich auch seine künstlerische Grundeinstellung, die ebenso im antiken Relief wie an dem klaren musikalischen Rhythmus einer spätgotischen Holzfigur ihr eigentliches Ideal sieht, dem der Künstler nach seinem besten Können folgen muß.

Was der Künstler aus seinem Heimatboden an altem Erbblute mitbrachte, ist nicht so leicht zu sagen; denn dort in Unterfranken, in dessen Herzen er in dem kleinen Dörfchen Mühlhausen bei Bergtheim, nordöstlich von Würzburg, am 23. August 1873 als schlichter Leute Kind geboren wurde, mischen sich ebensowohl laute, umtrieblerische Elemente, von denen mehr wie einmal die deutsche Ge-

VALENTIN KRAUS — MUTTERGOTTES

Kelheimer Kalkstein. — 1908. — Schottenkirche in Würzburg. — Text S. 141

VALENTIN KRAUS HL. JAKOBUS MAJ.

Kelheimer Kalkstein. — 1908. — Schottenkirche in Würzburg. — Text S. 141

VALENTIN KRAUS GRABDENKMAL LUDWIG JUNG
1909. — Waldfriedhof in München, Text S. 144

»Unseres Herrn Rast« die ganze Seele und das ganze Wesen des Künstlers, das sich in späteren Werken nur noch weiter nüanciert, offen und klar zutage. Das alte, symbolhafte Bild, das im Mittelalter so vielfach variiert wurde, hat neue Form angenommen. Nicht das Leid des Menschensohnes an sich wird verherrlicht, sondern das Leid des Edelsten der Menschenkinder spricht aus jeder Linie der gebeugten Gestalt, die auch noch in der tiefsten Erniedrigung die geheimnisvolle Schönheit des göttlichen Ebenbildes in sich bewahrt. Und gerade in der Ungebrochenheit dieser Schönheit liegt die göttliche Grundidee, die aus dieser Passion hervorleuchten will. Andere Künstler mögen sie anders erfassen, Kraus hat ihr so Ausdruck verschafft, ohne das Gefühl des Erschüttertwerdens, eine wesentliche Bedingung religiöser Kunst, zu beseitigen.

Kraus hatte nach dieser hervorragenden Probe seines Könnens den Mut, sich in München niederzulassen, gelockt von der Idee, die schon ein Jahrhundert lang immer wieder christliche Künstler aus allen Gauen unseres deutschen Vaterlandes dazu führt, hier ihren Wirkungskreis zu eröffnen, der Idee, daß München doch immer der günstigste Boden ist, um nicht in provinzialer Zurückgezogenheit, sondern für ganz Deutschland christliche Kunst zu schaffen. Auch sein jugendlicher Mut wurde nicht getäuscht, die Aufträge hörten nie auf und seine engere Heimat, die Frankenlande, haben ihres Landsmannes ganz besonders gedacht, wenn es Aufträge religiöser Art gab.

Schon wenige Jahre später stellte ihm Würzburg eine neue große Aufgabe. Für die romanische Schottenkirche, die damals eben erst wieder für kirchliche Zwecke hergerichtet wurde, waren für die zwei einfachen Seitenaltäre Monumentalfiguren zu schaffen. Die Kirche, ihres Gesamtinnenschmuckes beraubt, wirkt nur durch Raumgröße und Mauerflächen. Hier war also die Aufgabe von vornherein anders gestellt. Nur große mächtige Formen voll innerer Größe konnten künstlerisch sprechen. Einer thronenden

schichte zu berichten weiß, wie stille, sinnierende und poetische Naturen. Allerdings, der Kern nüchterner Realität liegt dem Franken immer im Blut. Und so ging auch Valentin Kraus in klarer, konsequenter Folgerichtigkeit seinen Weg, der ihn 1886/87 auf die Holzschnitzschule nach dem nicht zu fernen Bischofsheim a. d. Rhön führte. Dann folgten lange Jahre der Wanderschaft, von denen er ein Gutteil in Würzburg verbrachte, bis ihn doch der nie ruhende Trieb der Vervollkommnung im Jahre 1897 an die Kunstakademie nach München führte. Preisgekrönt konnte er im Jahre 1905 die Hochschule verlassen und hatte dabei noch die besondere Genugtuung, daß sein Erstlingswerk in der Hauptstadt seiner Heimat, in Würzburg in der neuerbauten Adalberokirche, vom bayerischen Staat, der das Kunstwerk angekauft hatte, aufgestellt wurde (Abb. im 14. Jahrg., S. 104).

Wie so oft bei einem Erstlingswerk liegt auch in dem lebensgroßen Marmorbildwerk

VALENTIN KRAUS, RETTUNGSWESEN UND FEUERLÖSCHWESEN
Reliefs am Grabdenkmal Ludwig Jung. — *Vgl. Abb. S. 140*

Maria und einem stehenden hl. Jakobus gibt er einen festen geschlossenen Umriß, das großzügige Pathos einer klangvollen Drapierung und die Hoheit einer transzendenten Unnahbarkeit (Abb. S. 138 u. 139). Es sind dies Stilelemente, wie sie in der romanischen Zeit Geltung hatten, und ohne zu archaisieren, kommt er zu einem ähnlichen Resultat.

Zu einer ähnlich herben Stilisierung mit wenigen großen Mitteln mußte er bei dem Majolikaaltar greifen, den er für die neue Ottokirche in Bamberg fertigen durfte. Das Leid der göttlichen Mutter sollte hier von dem Altare herab sprechen, wo es nicht auf eine psychologische Einfühlung ankommen konnte, sondern in tektonischer Festigkeit ein unverwischliches Bild gegeben werden mußte. Deshalb die starke, klare Sprache der Linien: die tragenden Senkrechten der Füße, darüber die lastende Horizontale des Leichnams, das schräge Anlehnen der Engel, die Divergenz der klagend emporgerichteten Arme. Die kräftig bunten Farben der Glasur betonen das künstlerische Gefüge noch. Ein ernster feierlicher Hymnus voll erschütternder Klage, so steht dieser Altar vor uns (Abb. I. Sonderbeil.).

Und doch hat Kraus nie vergessen, dessen Mangel so viele neue Versuche religiöser Kunst ihres Zweckes beraubt: Die gesunde Rücksichtnahme auf echte Volkstümlichkeit. Gerade die breiten Massen unseres Volkes wünschen in ihren Heiligtümern die engste Bezugnahme von Überirdischem und Profanem. Dieser unerschütterliche Glaube will das Heilige mitten im Alltag sehen. Am stärksten tritt dies in zwei Altären hervor: einem kleineren Holzaltar für Postmünster in Niederbayern (Abb. Jahrg. V, S. 305) und einem neueren buntgefaßten Schnitzaltar in Rimpar bei Würzburg (Abb. S. 150 und 151). Bei dem einen in der Mitte der Gekreuzigte, mit starren Gliedern und flatterndem Lendentuch, so wie ihn die spätgotische Kunst darzustellen liebte, bei dem andern der thronende Heiland mit dem flammenden Herzen, beide umringt von betenden Scharen des Volkes: niederbayerische Bauern, beziehungsweise fränkische Landleute in ihren malerischen Trachten und Arbeiter in ihrem schlichten Gewande. Bei beiden herrscht Innigkeit bei scharfer realistischer Wiedergabe der Einzelheiten, Dinge, bei denen Herz und Auge des naiv Empfindenden am schnell-

sten sich öffnen. Bei dem letzteren Altar verdienen auch die schönen Ornamenteinfassungen im Frührenaissancestil ein besonderes Lob.

Kraus zeigt in solchen Werken eine Begabung, die auch unsere so arg vernachlässigte Devotionalien- und religiöse Hauskunst auf ein höheres Niveau bringen könnte. In einer kleinen Majolikamadonna (Abb. S. 53 des Beibl.) ist ihm dies schon gelungen. Ein Gnadenbild in breiter Formfülle, die Gewänder übersponnen von barocken Ornamenten, auf dem Sockel in kindlicher Gläubigkeit zwei kniende Feldzügler vor dem Gnadenbilde. Solche Schöpfungen ohne Prätention und Geziertheit, geschmackvoll und doch nicht volksfern, könnten, mehr verbreitet, den unerträglichen Schund an Gipsfiguren und schlecht gegossenen Lourdesmadonnen aus den Häusern und Zimmern unseres Volkes vertreiben helfen.

Was Kraus rein als Plastiker, der nur mit der menschlichen Form, mit Gewanddrapierung und Bewegung sprechen darf, leisten kann, mag man an seinen Einzelfiguren ersehen: Dem imponierenden hl. Bischof in der Fülle seiner rauschenden, festlichen Pontifikalgewänder oder dem heroischen Moses in der knappen Stilisierung seiner überlegenen Persönlichkeit oder schließlich in dem dekorativ-spielerischen Putto, der in seiner kindlichen Molligkeit uns nur die heiterste Seite des menschlichen Lebens vorzustellen weiß.

VALENTIN KRAUS KRIEGERDENKMAL IN LAUFEN A. D. S.

1913. — Vgl. Abb. S. 143

Die letzten Jahre haben, wie es beinahe als selbstverständlich erscheint, eine Fülle von Kriegsdenkmälern auch für Valentin Kraus gebracht. Schon vor dem Weltkrieg hat er in dem schönen Ritter St. Georg für Laufen a. d. S. einen machtvollen Typus für den nach dem Siege Gott dankenden Rittersmann gebracht (Abb. S. 142 u. 143). Eine echt deutsche Gestalt voll gesunder Kraft und männlicher Frömmigkeit, prächtig in der fest umrissenen Silhouette, die Drache, Pferd, Reiter und Fahne wie einen Block zusammenfaßt. In einem späteren Denkmal in Weilbach (Ufr.) bringt er in dem nur zu selten verwendeten hl. Mauritius ein Gegenstück. Dieser prachtvoll bewegte starke Kämpfer darf Kreuzesfahne und Schild noch nicht weglegen. Ernst und forschend späht er in weite Ferne, gerüstet für den ferneren heiligen Kampf. Auch in dieser Figur einer seltsamen Mischung antiker Heldenhaftigkeit mit deutscher Festigkeit und Ausdauer. Einer besonderen Idee, die aus Denkmalsäule und Altaranlage eine neue Form prägt, ist das Kriegsdenkmal in Unterpleichfeld entsprungen (Abb. S. 147). Die Gewichtsverteilung im Aufbau erscheint durch den horizontalen Balken gegenüber dem aufstrebenden Vierkant besonders glücklich, weil dadurch eine häufig zu dünne Linie vermieden wird. Der breitlagernde Teil hat zudem Verwandtschaft mit einem Sarkophag. Oben thront Laurentius, dessen Martyrium durch den unten angebrachten Spruch in Beziehung zu den Leiden der Krieger gebracht ist, eine erfreulich originelle Einstellung gegenüber gewissen banalen Kriegsdenkmälern. Entwürfe sind bisher nur geblieben: eine Waldkapelle mit der Marienklage, eine Schöpfung voll düsterer und doch stärkender Größe (Abb. S. 54 u. 55 d. Beibl.) und ein hochaufschießender Bildstock mit dem Gnadenstuhl. Schlicht volkstümlich, ähnlich wie frühere Schöpfungen ist ein kleines Relief mit betenden Soldaten vor der Madonna und ein Kruzifix im Rebenkranz.

Die Aufgaben für einen Plastiker sind heutzutage ja nicht allzu groß und verengen sich immer mehr auf einige wenige Gebiete. Privataufträge kommen immer noch am meisten für Grabmäler, und für einen formstarken

VALENTIN KRAUS HL. GEORG

1913. — Vgl. Abb. S. 142. — Text S. 142

VALENTIN KRAUS ALTARENTWURF

und phantasievollen Bildhauer ergeben sich mannigfache Lösungen. Mit zu den ersten für den jungen Kraus gehörte das Rotmarmorepitaph für den verstorbenen Erzbischof Joseph von Schork, das im Bamberger Dom am Georgenchor angebracht ist (Abb. S. 137). Die schlichte Tafel, gegliedert durch das vorspringende Mittelfeld mit der Reliefbüste des Verstorbenen fällt vor allem durch die ruhige Vornehmheit der Gestaltung auf, die durch die schöne Verteilung von Bild und Schrift erzielt wird.

Dieselbe Ruhe der Form erhöht den imposanten Eindruck eines mächtigen kubischen Grabwürfels für den Rat Jung, den Organisator der bayerischen Feuerwehr, der im Münchener Waldfriedhof errichtet wurde. Ausgezeichnet sind bei diesem Denkmal die Reliefs der humanitären Wirksamkeit der Feuerwehr in idealisierter Auffassung in den umgebenden Rahmen komponiert (Abb. S. 140 u. 141).

Die Geschlossenheit des Aufbaus zeichnet auch andere Grabmäler von ihm aus. Er paßt sie dann vor allem in den Reliefs individuellen Wünschen an, wie die beziehungsvolle Auferweckung des Lazarus im Würzburger Friedhof (Abb. S. 149), einem erschütternden Kruzifix ebenda oder einer trauernden Frauengestalt einer Fides. Selbst bei einer kleinen Inschrifttafel in Tölz weiß er allein durch die gestaltende Form ein harmonievolles Gebilde voll Schönheit zu schaffen.

In den letzten Wochen hat Valentin Kraus ein

XIII. Station: O ihr Alle, die ihr vorüber geht, seht, ob ein Schmerz ist gleich meinem Schmerz. Klagel. 1.

VALENTIN KRAUS

VOM KREUZWEG IN DER JOSEPHSKIRCHE IN WÜRZBURG-GROMBÜHL

VALENTIN KRAUS — *Gipsmodell* — JESUS AM ÖLBERG

monumentales Vesperbild in Kelheimer Kalkstein vollendet, das sich in seiner inneren Auffassung am ersten an sein Erstlingswerk anschließen läßt (Abb. S. 152); hier wie dort der edle Fluß der Linien, die vornehme Zurückhaltung bei stärkster Beseeltheit und Versunkenheit. Maria thront auf einer Bank. In breitem Dreieck steigt der Mantel über die ausgebreiteten Arme zum Haupte empor, um sich nach unten zu wie eine blutende Draperie über die Knie zu breiten. Im Schoße der Mutter ruht der Leichnam des göttlichen Sohnes, die Füße am Boden liegend; das Haupt nach links in der Eigenschwere fallend, der rechte Arm von der Hand der Mutter leise kosend gefaßt, der linke kraftlos nach unten sinkend. Nach den vielen Lösungsversuchen, den Jahrhunderte bei allen Völkern unternommen, um das schwere künstlerische Problem zu gestalten, die beiden Gestalten zu einer harmonischen Gruppe zu vereinigen, mutet diese Idee, den Leichnam in seiner natürlichen Größe — ohne die Verkleinerung des Mittelalters — in den Schoß der Mutter zu legen, ohne den Gesamtumriß der Gruppe zu zerreißen, recht selbständig und originell an. Die Beseelung spricht nicht minder von einer reinen Einfühlung. Der Schmerz der Mutter liegt nur noch wie eine verhüllende Wolke über diesen edlen Matronenzügen; beim Heiland haben die unsäglichen Schmerzen zwar dieses Antlitz aufwühlen können, ohne aber die Göttlichkeit seiner Harmonie zu vernichten. Der trostvolle Wohlklang gibt der Schöpfung ihre erhabene Größe. So wird sie als weihevolles Kriegsgedächtnismal in der Nische an der Stadtkirche zu Deidesheim (Pfalz) stehen, wohin sie von der Familie Buhl gestiftet worden ist, ein Werk religiöser Andacht, und vaterländischer Weihe.

VAL. KRAUS EPITAPH FÜR GRAF BOCHOLZ-ASSEBURG

Schloßkirche zu Hinnenburg, Westf.

VON GEMÜNDEN BIS ASCHAFFENBURG

Von A. BLUM-ERHARD

Neben seinem Reichtum an Obst und Wein zeichnet sich das Gebiet des mittleren und unteren Mains durch seinen Flor malerischer Ansiedelungen aus. Burgen, Schlösser und Ruinen beleben die Höhen, Dörfer und Städte, Kirchen und Klöster folgen seinem Lauf. Eine frühe Kultur kennzeichnet die Bauart, eine Folge der frühen Zugehörigkeit zu mächtigen Bistümern: Bamberg, Würzburg und Mainz hatten die Hoheitsrechte über die Gelände. Aus den Ansitzen und Burgen ringsum gingen viele bedeutsame Gestalten der Kirchenherrschaft hervor, ein Julius Echter von Mespelbrunn, — ein Erthal, Schönborn und Schweikhard.

Eine frühe Kultur! Denn fast all diese Stätten werden schon vor dem 9. Jahrhundert genannt. Nicht nur Bamberg (eine Gründung der Babenberger) —, nicht nur Würzburg, das auf keltische Niederlassung zurückgeführt und 741 bereits mit dem Bistum betraut wird — nein, auch Aschaffenburg ist schon im 8. Jahrhundert eine »Stadt«, und Wertheim, 779 erwähnt, erhielt 1009 das Marktrecht. Und unzählige Dörfer und Ortschaften zwischen Main und Sinn, zwischen Saale und Wern reichen bis in jene Tage urkundlich zurück.

Eine Kette von Klöstern und Kapellen, von Burgen und Ruinen aus alter Zeit spiegelt sich heute noch im vielgewundenen Strom des Frankenlandes und in den ihm eigentümlichen, seeartigen Altwasserweitungen, die hinter vorge-

schobnen schmalen Landgürteln ihr stilles Dasein führen. Durch den Gegensatz der Ufer, hier fruchtbare Niederung, dort auf Buntsandstein grünende Wälder, wird besonders das letzte Drittel des Mainlands schön und bemerkenswert.

Auch in baulicher Beziehung kann man in ganz Deutschland nicht viel Strecken finden, in denen so viel Prächtiges gehäuft ist, wie in dem verhältnismäßig kleinen Gebiet zwischen Gemünden und Aschaffenburg. Allerdings nicht auf dem Querschnitt durch den Spessart, der die kürzeste Schienenverbindung darstellt, sondern an den Ufern des Mains dahin, wie sie den Spessart umgrenzen.

Da türmt sich über der kleinen Stadt, die ihren Namen von den Einmündungen der Sinn und Saale in den Main nimmt, über Gemünden, die phantastische Zeichnung der alten Scherenburg: ein runder, schlanker Bergfrit und eine mächtige abgetreppte Giebelwand des Pallas — leere Fensterhöhlen und ein wohlerhaltenes Portal. Die höher gelegne Skorburg ist verschwunden; die Scherenburg gibt der Landschaft das Gepräge. Wacht steht sie an der Pforte zu den unerschöpflichen Wäldern des Spessart, der den Bauenden sein Gestein und sein Holz, und beides auch der verschönenden Hand des Künstlers, dem Meißel und dem Schnitzmesser, zur Verfügung stellte. Frankenland ist Land der Fachwerkbauten. Der Handwerkkünstler in Dorf und Stadt hat immer neue Muster und Zeichnungen dafür erfunden. Auch in Gemünden finden sich etliche schmucke Giebel in den paar Gassen. Das prächtige Rathaus hebt stolz seinen Renaissancegiebel über die platzartig erweiterte Hauptstraße und neben dem edlen Portal spielt sich das Getrieb der Markttage, das Wägen und der Verkauf des Viehs ab. 1593 erbaut durch Bischof Julius, den eine Inschrift als den ›Wiederbringer der Religion‹ und Erbauer auch der

VALENTIN KRAUS KRIEGERDENKMAL FÜR UNTERPLEICHFELD

Muschelkalk. — 19 . . — Text S. 142

VALENTIN KRAUS GRABDENKMAL

Brücke rühmt, bezeugt es den Wohlstand und die Rechte der damaligen Bürger. Älter ist die gotische Kirche, die etwas zurück und erhöht gegen den die Scherenburg tragenden Hügel steht. Ein Rudolf von Scherenberg, Fürstbischof von Würzburg, veranlaßte 1488 den Bau. Vielleicht ist derselbe bloß eine Erweiterung eines bestehenden gewesen; das alte Wandbild des hl. Christophorus in seinen mächtigen Ausmaßen dürfte aus früheren Tagen stammen. Es schafft, in seiner tieftönigen Farbigkeit aus dem Düster der Kirche aufflammend, eine wundersame Stimmung im Raum. Dieser riesenhafte Kuttenträger, mit dem Wanderstecken durch die Furt schreitend, trägt ein liebliches Jesuskind in grünem Brokatkleid auf der Schulter. So steht und geht er — durch die Jahrhunderte, die so viel schufen und zerstörten — unentwegt. Ein Symbol!

Außer den Scherenbergs, die ihre Burg verschiedentlich verpfändeten und wieder einlösten, waren die Rienecks stark begütert in dem Dreiflüsseland. Sie erbauten schon 1189 das Kloster Schönau im Saaletal für adelige Nonnen; sie hatten 1071 und im 13. Jahrhundert Gemünden im Besitz, uneingedenk ihres eignen gleichnamigen Städtchens und Schlosses Rieneck. Die Witwe Adelheid verkaufte ihren Gemündner Anteil an den Kaiser Ludwig den Bayern (1342), von dessen Erben er aber 1405 wieder den Rieneckern zufiel.

Nicht Kriege und Fehden haben die Scherenburg zerstört. Sie zerfiel, und wer anderwärts bauen wollte, trug Stein, Holz und Schiefer davon. Das gleiche Geschick teilte Homburg, die stolze Burg des Werntals, oberhalb Gössenheim. Sie ging von Hand zu Hand, bis sie durch Kauf in die des Fürstbischofs Rudolph von Würzburg kam. Im Bauernkrieg zerstört, grüßt sie als eine der gewaltigsten Ruinen deutscher Gaue ins Tal.

Grabstätten der Rienecks, prachtvolle Marmorwerke, findet man ein Stück Wegs südlich in der schönen Pfarrkirche zu Lohr. Auch Lohrs, als Feste Larus, wird bereits um 900 Erwähnung getan, als Zufluchtsort einer durch Fehde vertriebenen Herrin. Andrerseits ist Lohr bekannt als die Geburtsstätte Franz Ludwig von Erthals, der als Fürstbischof sich die Verschönerung seiner Residenzen, Würzburg und Bamberg, angelegen sein ließ. Seine und seines Bruders Wiege stand im Schloß zu Lohr; Karl Josef finden wir als Kurfürsten von Mainz und im Schloß zu Aschaffenburg wieder.

Durch die Gunst Kaiser Ludwigs des Bayern wurden der »Stadt« Lohr im Jahr 1333 die gleichen Rechte zuerkannt, wie sie Gelnhausen besaß.

Auch Lohr liegt am Zusammenfluß dreier Flüsse. Lohrbach und Rechtenbach, Kinder des Spessarts, zu dem das betriebsame Städtchen ein östliches Tor bildet, vereinen ihre klaren Wasser hier mit denen des Mains, über den eine sechsbogige Brücke aus rotem Sandstein quert. Das ist der köstliche Auftakt zu dem wechselvollen Gemälde, das die Fahrt oder Wanderung mainabwärts entrollt. Weder der Rhein noch die Donau bieten Schöneres, höchstens Gleichwertiges, an ihren lieblichsten Strecken. Lachende Niederung zur einen, thronende Wälder zur anderen Seite! In sie eingebettet heitere, grünumwipfelte Dörfer mit prächtigen Kirchen, trotzige Burgen, in ihrer Trümmerhaftigkeit hinreißend schöne Ruinen! So die prachtvollen Reste der im 8. Jahrhundert durch Burkard gegründeten Benediktinerabtei von Neustadt, dicht am Gleis, und die durch den Fürsten Löwenstein wiederhergestellte romanische Basilika; so das ehemalig Rienecksche Rothenfels, das sich wundervoll kühn auf der Höhe überm gleichnamigen Städtchen aufbauende Schloß —, so Triefenstein, einst Augustinerpropstei, 1102 entstanden, jetzt im Besitz der reichbegüterten Fürsten Löwenstein-Wertheim, denen wir im nahegelegenen Wertheim wieder und wieder begegnen.

Wertheim ist Uranfang und Schöpfung der Ältesten des nachher weitverzweigten Geschlechts. Die prachtvolle Burgruine über der Stadt wetteifert nicht ungünstig mit dem Heidelberger Schloß. Stark befestigt, durch tief einschneidende Halsgräben gesichert, schützte die Feste zugleich den städtischen Besitz, den durch Kirchen und

Kapellen zu verschönen die Grafen sich angelegen sein ließen. Drei Stadtwehren im Norden und zwei im Westen verbanden Stadt und Burg schon im 12. Jahrhundert. Allerlei Vorrechte, nach dem Muster Frankfurts und Gelnhausens, mit denen man rivalisieren wollte, auch das Münzrecht, errang sich Wertheim unter verschiedenen Kaisern. Für die Stärke der Burg und die künstlerische Ausstattung des Ortes aber sorgten allein die tapferen und frommen Grafen. Der Chor der nach außen schlichten dreischiffigen Pfarrkirche ist gleichsam das Mausoleum des Geschlechts. Er zeugt von Kunst- und Prunkliebe. Mächtige Epitaphien geben in Rüstung oder Tracht die einzelnen hervorragenden Gestalten wieder. Alle Stilarten durch drei Jahrhunderte, vom 15.—18., offenbaren sich in den den Raum füllenden Grabdenkmälern: die Schlichtheit und tiefe Frömmigkeit der naiveren gotischen Epoche — die verfeinerte Lebenskunst der Renaissance, bildnerisch beredt — das üppige Barock — die Zierlichkeit des Rokoko. Da steht in Wehr und Waffen unterm Spitzbogen des 15. Jahrhunderts der steinerne Graf Johann mit seinen beiden schlanken Frauen und den durch sie dem seinen zugefügten Wappen. Da sprechen Marmortafeln in langen Inschriften das Lob der Entschlafenen; da schaut aus der Höhe zwischen den Pfeilern der glasgemalten Fenster aus den hohen Säulen seiner Grabtafel ein Stolzgeharnischter; da kauern und schweben nackte Engelchen um die Stätte des Todes, da scheint der eherne Stein schmiegsam Filigran geworden, und die prunkende Büste mit der wallenden Lockenpracht scheint an Festmahl und Jagd eher als an des Lebens Vergänglichkeit zu denken — während der gewaltige Sarkophag in der Mitte des Chors mit dem säulengetragnen Baldachin trotz aller Pracht mit Wucht aufs Ende der Dinge weist.

Ein rührend schlichtes Werk, reine Kunst, ohne Nebengedanken ist die romanische Madonna mit dem gefältelten Kopftuch und dem unbeholfen auf ihren Knien stehenden Jesulein.

An äußerem Zierat hat diese evangelische Kirche außer dem seitlich angefügten Turm nur zwei um den Eingang gruppierte Schmuckstücke: ein reizendes gotisches Chörlein über der Seitenpforte, und eine entzückend in ihrem Maßwerk geformte, von einer Säule getragene Vorhalle vorm Portal.

Dagegen hat die Spätgotik ihre ganze Kunst der an der anderen Seite des Kirchplatzes gelegenen Kilianskapelle zur Verfügung gestellt, einer Doppelkirche, die, lange Zeit als Gymnasium dienend, jetzt Museumszwecke erfüllt —, und aus der Verwüstung sucht man z. Z. die in der Kapellengasse versteckte Marienkapelle zu retten, die ihr die Benützung als »Lagerhaus« zugezogen.

So recht an alte Zeiten mahnt die Wanderung durch Wertheims enge, auf- und absteigende Gassen. Das vielberühmte Fachwerk und manche besondre Tönung im Anstrich der Häuser gibt Farbe und Buntheit herein. Zum Rathaus führt breit ausladend die geländerte Treppe; ein runder Turm zwängt im Winkel sich zwischen die Gebäude. Gotische Törlein gibt's und reiches Barock über Portalen. Schlanke und derbe Türme zeichnen den Weg, den die Wehrmauer von der Burg zur Stadt, und ins Tal der Tauber nahm. Gewaltig überragt die Ruine, der Bergfrit, die Flankentürme des Burgeingangs, die zu ihren Füßen, in den Winkel zwischen Main und Tauber malerisch eingebettete Stadt.

VAL. KRAUS GRABDENKMAL

Friedhof in Würzburg. — 1913. — *Text S. 144*

Auf seinem westlichen Wanderweg spiegelt der Main das hübsche Stadtprozelten samt der stolzen Henneburg, einem romantisch hochgetürmten Schloß, einst Klingenbergscher Besitz, jetzt Ruine, dank der Zerstörungswut der französischen Heere in den 80 er Jahren des 17. Jahrhunderts.

So recht an der Grenzscheide zwischen Spessart und Odenwald liegt Miltenberg. Auch seine Burg fiel 1552 schon der Zerstörung anheim. Aber sie blieb nicht Ruine wie viele vor und nach ihr. Sondern, als häufiger Sommeraufenthalt des Kurfürsten und der Erzbischöfe von Mainz, ward sie erneuert und wohnlich gemacht, wie sie es nach Joh. Butzbachs Beschreibung gewesen sein muß: mit »Mauern und Basteien, Wartturm, Kapelle und weiten Wohnräumen, neben denen die Marställe nicht fehlten«. Der Stiftskirche und ihrer schlanken Säulen, sowie des dort diensttuenden Kollegiums adeliger Prälaten gedenkt der bekannte Humanist, selbst ein Miltenberger Stadtkind, dort 1478 geboren.

Auch Miltenberg, lang hingestreckt am schiffbaren Fluß, der die Bürger frühzeitig in regen Handelsverkehr mit Nürnberg, Bamberg und Frankfurt brachte, hat sein altertümliches An-

VALENTIN KRAUS — ALTARSCHREIN IN DER PFARRKIRCHE ZU RIMPAR

Holz. — 1921. — Vgl. Abb. S. 151. — Text S. 141

sehen schön bewahrt. Malerisch heben sich die hohen, dunklen Giebel und Türme vom grünen Berghang dahinter ab. Eine Gruppe einzig schöner Fachwerkhäuser mit reizvollen Erkern umringt den ansteigenden Marktplatz, an den sich der Schluchtweg »Schnatterloch« anschließt, der zu den Villen in der Höhe und über die Höhe zum Odenwald führt. Silbern aus Röhren rinnt und plätschert das frische Bergwasser in das achteckige Brunnenbecken, ein zierliches Werk der Renaissancezeit.

Beim Durchwandern des Städtchens fällt das hohe, fensterarme Rathaus fremdartig auf, durch seinen turmartigen, an frühe Frankentürme gemahnenden Bau, in dessen Erdgeschoß Funde aus römischer Zeit geborgen sind.

Wuchtig, der Quere nach, stellt sich der »Riese« in die Gasse und zwingt sie sich zu teilen. Mit seinem Doppeldecker unter spitzer Haube, den breiten Fenstern zwischen den Balken des Fachwerks und dem schönen breiten Giebel lockt er die Gäste gebieterisch an, und wenn sie in der traulichen Gaststube sitzen, prahlt er mit den hohen Herrschaften, Kaisern und Königen, die er schon beherbergt hat. Denn schon 1273 war Miltenberg Haupt des Mainzer Städtebundes; es hatte, wie noch das steinerne Männlein bei der Kirche bezeugt, Münzrecht, und war einer der Rastpunkte, wo die »Aachenfahrer«, die frommen Pilger aus Ungarn und Böhmen, gelabt wurden.

Hier endlich entschließt sich der Main für die nördliche Richtung. Mündete von Süden her der römische Limes an seine Ufer, so lief nördlich davon ganz nahe die alte große deutsche Saumtierstraße, der »Eselsweg« vorbei, der den Urwald des Spessarts durchquerte. Nun aber treten die Wälder mehr und mehr zurück. Der Charakter des Wein- und Obstlandes überwiegt.

(Schluß folgt.)

VALENTIN KRAUS ALTAR FÜR DIE PFARRKIRCHE ZU RIMPAR

Holz. — 1920. — Vgl. Abb. S. 150. — Text S. 141

VALENTIN KRAUS VESPERBILD

Aufnahme nach dem Modell. — Text S. 145. — Kriegerdenkmal in Deidesheim

VESPERBILD ALS KRIEGSGEDENKZEICHEN

2 Sonette

I.

Erhabene Mutter, deren Herz durchstach
Ein siebenfaches Schwert! Dein Sohn liegt tot,
Dein Schoß ihm letztes Ruhelager bot,
Nachdem am Kreuzesbett sein Auge brach.

Zermartert ist sein Körper tausendfach,
Die Brust durchstochen und vom Blute rot;
Dein Antlitz spiegelt tiefe Seelennot,
Doch bleibst du stark im tiefsten Ungemach.

Du hörest deiner Töchter dumpfes Ach,
Der Mütter, Witwen und der Waisen Kummer;
Erhalte ihren Mut, zu tragen, wach,
Daß weggerafft sind in den Todesschlummer,
Die ihnen Stütze sollten sein hienieden;
Dein Vorbild bringe ihnen Trost und Frieden!

II.

Und du, Herr Jesu! bis zum Tod geschunden,
Verraten von dem Freund, hast du dein Leben
Für deiner Brüder Rettung hingegeben,
Als sie mit Nägeln dich ans Holz gebunden.

In deinem Blute darf die Welt gesunden,
Und aus dem Grab wirst du verklärt dich heben,
Vor deinem Siege wird der Tod erbeben
Und glorreich leuchten deine Kreuzeswunden.

Dein waren, die im Kampf den Tod gefunden,
Im Glauben starben sie an deine Güte,
Nun teile sie den wahren Siegern zu —
Und kürze ihrer Heimat schwere Stunden,
Daß nicht umsonst verdarb des Landes Blüte.
Der Weltgeschicke Lenker bist ja du.

S. Staudhamer

Prof. Kaspar Schleibner p. Galerie 3327 GFCHKM

Jesus wird von den Soldaten verspottet

MICHAEL SIX (WIEN) KRIEGSFÜRSORGE

Medaille des Komitees bildender Künstler in Wien im Dienste der Kriegshilfe. — Text S. 156

PLASTISCHE ARBEITEN AUS ÖSTERREICH

(Vergl. Abb. S. 153—163)

Es sind durchweg künstlerisch wertvolle Arbeiten meist ernsten, religiösen Charakters, die von auf diesem Gebiete bereits vielfach bewährten Wiener Plastikern in den jüngsten Ausstellungen zur Schau gelangten und dadurch der Wiener bildenden Kunst das Zeugnis ausstellen, daß sie nach wie vor auf gutem Wege ist und ihre Leistungen die Kritik, auch des Auslandes, nach keiner Richtung hin zu scheuen brauchen. Eine Madonna von Carl Philipp (Abb. S. 155) fesselt durch die Anmut ihrer Ausführung, sie ist eine Gabe großer eindrucksvoller Kunst, glücklicherweise unbeeinflußt durch eine vielfach üblich gewordene ungesunde Auffassung, von der wir auch manche Größen, besonders in der Malerei, nicht freisprechen können. Die Kompositionsverhältnisse sowohl der Gottesmutter wie des Jesuskindes sind von dem Künstler in bezwingender Einfachheit ebenso eindrucksvoll wie harmonisch abgewogen und eine andere nicht leichte Aufgabe, das Ganze in seinen Verhältnissen möglichst abzurunden, ist so meisterhaft gelungen, daß man darüber nur ehrliche Freude empfinden kann. Eine ganze Seele tiefgründiger Frömmigkeit liegt in dem Blicke der Gottesmutter und bezaubernder kindlicher Liebreiz ist über die Gestalt des Kindes gebreitet. Eine Reihe gediegener Arbeiten zeigt auch der Bildhauer Artur Kaan (S. 154 und 157), dessen Plastiken für verschiedene Wiener Kirchen lebhafte Anerkennung verdienen. In erster Linie sein »Christus am Kreuz« für den Hochaltar der Begräbniskirche am Wiener Zentralfriedhof, der mit zu den besten Leistungen zu zählen ist, die in neuerer Zeit die Figur des Erlösers in ihrer Wiedergabe am Kreuze gefunden hat. In Bronze gegossen, ist sie für den Beschauer

ARTUR KAAN (WIEN) KRUZIFIXUS

Für den Hochaltar der Begräbniskirche im Zentralfriedhof. — Text S. 153

von mächtiger Wirkung, die noch durch die großzügige Einfachheit des Gesamtentwurfes erhöht wird. Eine Reihe prächtiger Arbeiten hat dieser Künstler für die neue Pfarrkirche in Wien-Floridsdorf geschaffen, so eine »Pietà« in Marmor, einen »Weihwasserkessel« und in Kupfertreibarbeit einen »Leuchtkörper« Herz Jesu. Sämtliche Werke Kaans, die eine stark persönliche Note aufweisen, sind von echt plastischem Empfinden getragen. Die über der Pietà gelagerte weihevolle Stimmung ist getragen von einer technisch meisterlichen Formung und Durchführung. Belebt und von einer streng geschlossenen Silhouette ist der sehr hübsch stilisierte »Weihwasserkessel«. Auf einem von Lorbeerzweigen umgebenen Postament steht ein mehr reliefartig herausgearbeiteter gewappneter Engel mit gesenkten Schwingen, der sich auf ein den gekreuzigten Heiland tragendes Schwert stützt, ein Motiv, das sich im großen Stil auch bei seinem Entwurf eines Kriegerdenkmales wiederfindet. Zu Füßen des Postaments ruht ausgestreckt ein Löwe, unter diesem befindet sich — an die Jahreszahlen anschließend — die mit einem einfachen Kreuz ornamentierte Wasserschale. Alles ist klar und scharf durchgebildet und der inneren

CARL PHILIPP (WIEN) MADONNA MIT KIND

Text S. 153

MICHAEL SIX (WIEN) DIE SÄERIN

Plakette. — Text unten

Ausschmückung der Kirche in stimmungsvoller Art angepaßt. Ein schätzbares Kunstwerk ist auch die von dem gleichen Künstler mit ausgesprochenem Sinn für Schönheit und Einfachheit geschaffene »Engelgruppe« für die Leichenkapelle der Kirche in Wien-Steinhof.

Einen hohen Adel religiöser Darstellung verrät ferner die von dem noch aus der vor mehreren Jahren stattgehabten »Ausstellung für christliche Kunst in Wien« bestbekannten Bildhauer Michael Six geschaffene »Christusstatue«, die im Auftrage der früheren Erzherzogin Maria Josefa für die von Professor Holey anläßlich der Errettung Karl Franz Josefs aus den Fluten in Venetien erbaute Kapelle bestimmt war; durch den inzwischen erfolgten Zusammenbruch steht sie jedoch vorerst in Wien. Besonders gute Arbeiten von Michael Six sind die Plakette »Die Säerin« (Abb. oben), und die in Kupfer getriebene Plakette, »Klemens Maria Hofbauer, einen Studenten zum Heile führend«, ebenso die Kriegsfürsorge-Medaille des Komitees bildender Künstler in Wien, sämtliche durchgeistigt und vorzüglich charakterisiert. Lieblichkeit und Anmut der Gestalten sind speziell in der Säerin und in der Kriegsfürsorge-Medaille (Abb. S. 153) wiedergegeben. Die neue, von dem Künstler anläßlich des 350. Todestages des Heiligen modellierte Sankt-Stanislaus-Medaille (ausgeführt in 2 Größen zu 22 und 35 mm) weist eine überaus schöne und scharfe Charakterisierung auf, die plastische Durcharbeitung ist von klarer und sicherer Gestaltung. Den wachen Sinn des Künstlers für feine struktive Linien findet man auch in den Plaketten für die Marianische Kongregation in Wien und die Skapulier-Medaille des Österreichischen Roten Kreuzes für die Kriegsgefangenen in Rußland. Six versteht es, allen seinen Schöpfungen eine gewisse Weihe zu geben und durch einheitlichen Aufbau wie harmonische Komposition einen Stimmungszauber hervorzurufen, der gerade bei religiösen Darstellungen von Bedeutung ist.

Diesen religiösen Plastiken soll noch kurz die Erwähnung eines profanen Denkmals angefügt werden, das der eingangs dieser Zeilen bereits gewürdigte Bildhauer Carl Philipp geschaffen und das i. J. 1919 zur Enthüllung gelangte. Es ist das Denkmal für einen Poeten, dessen Schilderungen fast ausschließlich der Schönheit und Unberührtheit der vom großen Verkehr abseits gelegenen Waldgegenden gewidmet waren, für Adalbert Stifter. Inmitten alter herrlicher Bäume, im weitgedehnten Türkenschanzpark, in den der Kahlenberg und die übrigen Ausläufer des Wiener Waldes frohgemut hineinblicken, erhebt sich das aus Untersberger Marmor errichtete Denkmal. Es stellt den Dichter im Mantel dar, den Schlapphut in der Hand, an einen Felsblock gelehnt, ungezwungen und von einer verblüffenden Natürlichkeit (Abb. S. 159).

Schließlich gedenken wir bewundernd zweier Werke von Anton Grath, eines feingliederigen Entwurfes für ein Denkmal und besonders der ausgezeichneten Gruppe des hl. Michael zu Pferde, dessen Gestalt von überirdischer Leichtigkeit und Vergeistigung gehoben ist (Abb. S. 158 u. 161).

Der Wiener Schule gehört auch Joseph Mühlbacher an, da er an der dortigen Akademie studierte und mit ihr außer dem Formempfinden auch die seelische Auffassung teilt. Der immer noch im Besitz des Künstlers befindliche David entstand am Schluß der akademischen Studien (Abb. S. 162); die innig und doch groß empfundene Statue des hl. Blasius (Abb. S. 163) wurde im Auftrag des Erzherzog Thronfolgers Franz Ferdinand für das Pile-Tor in Ragusa modelliert.

Richard Riedl

ARTUR KAAN (WIEN) PIETÀ

Über einem Seitenaltar der Kirche zu Floridsdorf. — Text S. 154

GEDANKEN ÜBER MODERNE UND RELIGIÖSE KUNST

Von P. Dr. ROMANUS JACOBS O. S. B., z. Zt. Stift Altenburg, N.-Ö.

Es ist wohl allgemein anerkannt, daß jeder Stil den künstlerischen Niederschlag zeitgenössischer gedanklicher und kultureller Prozesse darstellt und so eine Zeit reflektorisch illustriert.

Die hohen Anforderungen, welche das moderne Kultur- und Großstadtleben mit seinen nicht selten bizarren, exzentrischen Äußerungen an das Nervensystem stellt, die Sucht, der Konkurrenz absolut Neues zu bieten, und dem Sinnfälligen durch exotischen Einschlag überraschende Seiten abzugewinnen, bilden den Nährboden für die großen Stilkrisen unserer Zeit, die, wie es eine Zeitlang schien, eine rein eklektizistische Richtung nahm. Der Künstler nimmt die Eindrücke der Umwelt, wie sie sich ihm darbieten, auf, verarbeitet sie in seiner Psyche, um sie dann neugestaltend wiederzugeben. Der Impressionist entnahm zunächst seine Motive der geruhsamen Landschaft, dem Auf und Ab des täglichen Lebens, den fibrierenden Lichtreflexen mit ihrer Macht, die konkrete Erscheinung teilweise aufzulösen. Da tritt das Kino auf mit seinem Reiche

der unbegrenzten Möglichkeiten. Die anfangs unvollkommenen Apparate multiplizierten sichtlich in einer Reihe von aufeinanderfolgenden Bewegungen einen einzigen Gestus, reizten so den Sehnerv des Künstlers außerordentlich, und schon wies die Ideenassoziation auf bereits in alter Kunst bestehende Vorbilder asiatischer Idole. Der Weg zur abstrusen Formbildung war gegeben. Das immer mehr in Übung kommende Auto mit seinem 75—80 Kilometer-Tempo, das die Dinge nur so im Wirbelwind vor dem Auge des Insassen tanzen läßt, tat neben dem dahinsurrenden Flugzeug mit seiner schnell wechselnden Vogelschau-Perspektive das seinige, nun Kompositionen im eigentlichen Sinne des Wortes zu zeitigen, die ehedem nur im Reiche der kindlichen Träume heimisch waren. Gaben diese überaus wichtigen Faktoren für ein sensibles Künstlerauge zunächst den Anstoß von außen, so pflanzten sich die Ideenkreise in der Psyche des Künstlers fort, die durch Selektion und Kombination die eigenartigsten Gebilde hervorbringen.

Der ganze Habitus des von Natur aus überzarten Großstadtkindes zeigte sich durch die Eindrücke, welche auf die Dauer jedes zuständige Maß überschritten und imstande waren, selbst ein gesundes Nervensystem zu ruinieren, nicht mehr aufnahmefähig. In diesem fieberhaften Zustande, in welchem jedem Kranken selbst die beste Speise nicht mehr mundet, gab die Künstlerhand die in der Seele angehäuften, ordnungs- und wahllos durcheinanderliegenden Eindrücke in derselben chaotischen Unordnung wieder. Daher die fabelhaften Mißgeburten, die das Städte- und Landschaftsbild der expressionistischen Kunst wie vom Erdbeben gerüttelt und geschüttelt, lebhaft an das »Straße wie wunderlich« erinnern ließen. Es kam zur bewußt geknickten Linie, die spontan auf die Wiedergabe des menschlichen Körpers überging. Es war die frivole Übersättigungsepoche der Vorkriegszeit. Doch es ergeht dem Menschen im höchsten Ausmaß seines Kulturbewußtseins wie dem übersättigten Kinde, das am Ende den Suppenrest unwillig verschüttet und mit dem Löffel um sich schlägt. Daher das unsaubere Auf- und Durcheinanderstreichen der Farben, das Hinhauen in temperamentvollen Genieschmissen, das Verrenken und bewußte Verzerren der menschlichen Gliedmaßen, das fa presto Modellieren von Idioten-, Turm- und Eierschädeln, die, weil abnorm, unkontrollierbar waren. Und weil man der christlichen Kultur nachgerade überdrüssig, suchten die Kunstjünger ihre Motive an den Wänden und Türpfosten der dem Fetischdienst ergebenen Naturvölker, die in dem Stammeln ihrer

ANTON GRATH (WIEN) BUNDESHALLE

Entwurf. — Text S. 156

KARL PHILIPP (WIEN) ADALBERT STIFTER-DENKMAL

Text S. 156

Unbeholfenheit die Kunstsprache des Kindes redeten. Es war die krankhafte Sehnsucht nach der Rückkehr in das Zeitalter der Kindheit des Menschen, und nach dem Vorhergegangenen psychologisch wohl zu verstehen. Man suchte neue Wege, der Ruf nach Einfachheit und stiller Größe wurde laut. So paradox auf den ersten Anblick dieser Versuch erscheinen mag, so war doch der erste Schritt zur schlichten Monumentalität getan. Die Sehnsucht läuterte die Erkenntnis und bereitete dem Willen zur Tat die Wege. Neben diesem Bestreben machten sich jedoch gleichzeitig die Anschauungen Nietzschescher Philosophie bemerkbar, die mit ihrem Übermenschentum in modernen Künstlerseelen ihren rauhfrostigen Niederschlag fand und nun in dem Bewußt-

A. KAAN (WIEN) BEIM AVE MARIA-LÄUTEN
Text S. 153

sein eines selbstschöpferischen Ausdruckswillens die Natur, wie sie sich uns darstellt, zu ignorieren und neue Natur zu schaffen trachteten. Michelangelos Anschauungen konnten unter diesem Gesichtswinkel philiströs genannt werden. So wurden denn die Gedanken vieler Künstlerherzen offenbar, und der Prototyp des neuen Menschentums wurde aus der Künstlerhand »jenseits von gut und bös«, aber nicht von schön und häßlich geboren. Um jeden Preis mußte eine neue Formensprache das Licht der Welt erblicken. — Es war naiv, aber doch vielbedeutend, wenn auf einer vorjährigen Berliner Kunstausstellung ein junger Künstler nicht ein Werk inhaltreicher kombinierter Ideen, sondern eine Kombinationsmaschine, eine Art Laterna magica mit rotierendem Objektiv zeigte, in dem verschiedenfarbige rautenförmige Gläser durcheinanderfahren. Diese seltene Offenherzigkeit eines Berliners gibt uns Anlaß zum Nachdenken.[1])

Der Versuch, selbstschöpferisch eine neue Natur hervorzubringen, war von vornherein zum scheitern verurteilt, weil schließlich unsere ganze Vorstellungswelt auf dem Gebiete der Natur wie Übernatur, selbst die abstrakten Ideen, doch immer von der Welt des kreatürlichen Seins abgeleitet werden.

Wir sind gezwungen z. B. in der bildenden Kunst die Trinität in konkrete der Umwelt entlehnte faßbare Formen zu kleiden. Der Künstler kann einen Riesen, einen Zyklopen darstellen, aber die Elemente der Menschenähnlichkeit darf er nicht überschreiten, sonst gerät er auf das Gebiet des Fabelwesens und der Karikatur, wird unverständlich und unwahr. Daher mußte die selbstschöpferische, absolut außernatürliche Komposition an Ideenschwund zugrunde gehen.

Man wundert sich über die von modernen Künstlern vertretene Anschauung, den Beschauer erst die Idee in das Bild hineintragen zu lassen. Das zeitigte die amüsante Erscheinung: was dem einen ein Gemüsegarten zu sein schien, war für den anderen ein Tummelplatz spielender Kinder.

Die Orientierung war gewonnen, der Neo-Impressionismus hatte uns farbig sehen gelehrt, und nun, als dieser seine Möglichkeiten ausgeschöpft hatte, tauchte der neue sogenannte expressionistische Stil auf, nachdem der Kubismus die dreidimensionale Wiedergabe wenig glücklich versucht hatte.

[1]) Die diesjährige Frühjahrs-Ausstellung leitete, wie es scheint, eine neue Epoche größerer Besonnenheit ein.

ANTON GRATH (WIEN) SANKT MICHAEL

Text S. 156

Der bleibende Niederschlag des mehrjährigen, tollen Ringens eines Teiles der Künstlerschaft steht der Religion indifferent gegenüber, wiewohl die Hauptringenden eher alles andere als religiös eingestellt waren. Diese Richtung war für die Kirche unfruchtbar. Übrigens kann die Kirche, welche die Dinge mit säkularem Blick überschaut, auch neue Stilarten in ihren Dienst nehmen, wie es mit den andern geschehen ist, nur muß sie darüber wachen, daß die Kunst nicht Selbstzweck, sondern auch im modernen Gewande christliche Kunst sei und bleibe.

Das ist es, was an dem Monumentalwerk des Linzer Domes auffält, daß er rein retrospektiv gebaut und zum großen Teil ausgestattet ist. Der erste Baumeister brachte unter der Einwirkung Boisserées und Reichenspergers altes, kölnisches Erbgut mit. Statz konnte sich der monumentalen Größe des ehrwürdigen Domes nicht entziehen, und nahm das grundlegende Gerippe in den neuen Plan mit hinüber. Seine Sprache ist sachlich, würdevoll, ausgeglichen im Äußern wie im Innern. Die Ausstattung hält allerdings nicht gleichen Schritt. Während der lebensgroße, bronzene Kruzifixus die Opferstätte als solche und das Chor groß und würdig beherrscht, den Opfergedanken verkörpert und in nächste Nähe rückt, so erscheint das Votivbild der Immakulata im Mittelfenster des Obergadens im Hochchor sowohl wie die Plastik in der Votivkapelle derselben der großen Idee nicht konform, sondern eher schwächlich und kleinlich. Steinle hat dieselbe Aufgabe in der Marien-Votiv-Kirche in Aachen besser gelöst und großzügiger wiedergegeben. Ähnlich wirkt der Apostelaltar. Die Gotik hat unter der Hand des Baumeisters, dort wo er große Massen bewältigte, auch monumentalen Charakter, wird jedoch kleinlich und nüchtern, wo sie unter steter Wiederholung desselben konstruktiven Gedankens sich kleineren Verhältnissen anpassen muß. Im allgemeinen ist es schade, wenn auch verständlich, daß man es mit der Ausstattung so eilig hatte. Die Kanzel, die wohl geeignet ist, künstlerisch vollendete Form anzunehmen, ging geradezu nüchtern aus, wenn man sie mit

J. MÜHLBACHER DAVID
Bronze. — Text S. 156

der Wiener und Straßburger Münsterkanzel vergleicht. Darin liegt der wesentliche Unterschied zwischen dem neuen Dom und seiner Ausschmückung und den alten von Köln, Wien, Straßburg; sie sind in ihrem Dekor aus ihrer jahrhundertealten Entwicklungsgeschichte organisch entstanden und hervorgewachsen. Daher bietet jeder Winkel in der allmähligen Fortbildung feine intime Überraschungen. Um so mehr bedeuten die Innsbrucker Glasgemälde, die zwar anfänglich in der Technik insbesondere der Fleischpartien, die hie und da die farbige Photographie streifen, entschiedener und großzügiger hätten sein müssen, gegenüber den Prof. Kleinschen Fenstern einen bedeutenden Fortschritt. Klein bevorzugte im Hintergrund den kalten bläulichen Lokalton, so daß das Chor beim warmen Sonnenlicht in seiner Gesamtstimmung leise an das Mausoleum in Charlottenburg erinnert. Die Innsbrucker hingegen haben es in steigendem Können verstanden, den ganzen Komplex lokalgeschichtlicher Ereignisse zum Teil in glühendem Schmelz, zum Teil in außerordentlich stimmungsvoller Atmosphäre so wiederzugeben, daß das Volk immer wieder auf und niederziehend am Einweihungstage voll inniger Begeisterung den leuchtendfarbigen Fensterreigen auf sich wirken ließ. Das intensivere Studium der großen Vorbilder des hohen Mittelalters dürfte auch hier, mit Ausnahme der verbindenden Ornamentik, bleibende Werte gezeitigt haben. Es wird auch fernerhin Aufgabe unserer heutigen Künstlerschaft sein, den ausgereiften Niederschlag unserer modernen Kunst im christlichen Ideenkreis wertbeständig anzulegen. Ausdruckskunst soll es sein im besten Sinne des Wortes. Sehr gute Ansätze liegen in dem Herz-Jesu-Altarbild des neuen Domes. Gerade diese Kunst, die sich an die heute besonders geschätzten Vorbilder der Spätgotik anlehnt, eignet sich zur nachdrücklichen Wiedergabe gesteigerter Gemütsbewegung eines inneren Affektes oder einer intensiven äußeren Handlung, erfordert aber nicht absolut und unbedingt eine forcierte Lebensäußerung. Wie könnte man sonst in diesem Stile einen ruhigen leidlosen Zustand schildern, z. B. bei einer hl. Familie, einer hl. Agnes usw. Nur zu leicht liegt die Gefahr nahe, durch zu starke äußere dramatische Betonung den Gehalt innerer Wahrheit zu überschreiten; die Bewegung wird zur affektierten Pose, die Mimik zum Interpreten der Hysterie. Sie überzeugt nicht mehr, wird reine Äußerlichkeit, ohne inneren Gehalt, wie die zumeist affektierten Verzückungen der Barockzeit. Jede große Kunst ist an sich Ausdruckskunst, sei es z. B. Michelangelos Moses oder ein Werk des Skopas oder Praxiteles. Große Kunst aber kann nur von großen Menschen, wie den genannten, kommen, die mit den Kunstmitteln ihrer Zeit ihre eigene große Gesinnung sichtbar machen.

VON GEMÜNDEN BIS ASCHAFFENBURG

Von
ANNA BLUM-ERHARD

(Schluß)

Vorbei an der Klingenberger Ruine und dem berühmten Rebenland dort, vorüber an Obernburg, dessen Uranfang ein römisches Castrum war, und das mit einer kleinen Zweigbahn ins Elsavatal den Weg in den Spessart und zu einer seiner schönsten Perlen, dem Mespelbrunner Schlößchen, eröffnet, nähern wir uns mit den Wellen des Mains der stolzesten Feste des ganzen Gebiets, der weithin leuchtenden Johannisburg. Sie verdunkelt fürs erste so völlig die ihr angegliederte Stadt, daß all ihre alten und neuen Straßen es schwer neben ihr haben, zu bestehen. Die um den ersten Bau des Herzogs Otto von Schwaben (10. Jahrhundert) gefügte, aus rotem Sandstein errichtete Johannisburg ist ein Werk des Kurfürsten Joh. von Schweikhard. Elf Jahre (1605—16) bedurfte das wuchtige Bauwerk, das mit seinen 4 Flankentürmen in Kuppelkrönung einen mächtigen Viereckhof umschließt. Sie erheben sich bis zu 8 Stockwerken, doppelt so hoch als die Schloßbauten selbst, zu deren Füßen in Terrassen der Garten zum Fluß abfällt. Die Winkel des Schlosses im Hof sind von 4 kleineren Türmen gefüllt, deren eingebaute Wendeltreppen die Verbindung der Stockwerke herstellten. Als Rest des alten Baues besteht noch der gotische Bergfrit am Nordflügel. Große Portale führen in weite Flure und zu schön geschwungenen Stiegen, und über sie zu Hunderten von Räumen, die mit ihren kostbaren Möbeln und herrlichen Gemälden, den breiten Fenstern und Kaminen höchst sehenswert sind. Die Schloßkapelle ist reich an Alabaster- und Marmoraltären und Reliefs, und in der Sakristei sind wertvolle Meßgewänder und -geräte.

JOSEPH MÜHLBACHER (ZELL B. KUFSTEIN) HL. BLASIUS

Text S. 156

Der Johannisburg gegenüber, mit dem Blick auf sie und herrliches Mainland, hat König Ludwig I. das Pompejanum errichten lassen, das in getreuer Nachbildung eines jener Häuser des verschütteten Pompeji darstellt, wie sie bei den Ausgrabungen vorgefunden wurden.

Den höchsten Punkt der Stadt nimmt die prunkvolle, den beiden Heiligen Peter und Alexander geweihte Stiftskirche ein. Es ist in der Tat, wenn man aus einer der engen Gassen heraustritt, ein überwältigender Anblick, dieser Dom mit seinem reichen Steinschmuck und der zu den Portalen emporführenden breiten Steintreppe. Auch er verdankt seine Entstehung dem schwäbischen Otto, ist aber durch alle Zeiten vom 10.—18. Jahrhundert weitergebaut und bereichert worden, so daß er eine Sammlung aller Stilarten vom byzantinisch-romanischen bis zum Barock darstellt, ohne daß seine Schönheit beeinträchtigt wäre. Be-

OTTO RÜCKERT (MAINZ) DIE SCHÖPFUNG

Glasgemälde in Oberheimbach. 2,90 m hoch

OTTO RÜCKERT (MAINZ) DIE MAJESTÄT GOTTES

Glasgemälde in Oberheimbach. 3 m hoch

deutende Meister wie Peter Vischer und Riemenschneider haben selbst, oder in ihren Schülern mitgewirkt an Altären, Tafeln und Grabmälern, von denen nur die des Albrecht von Brandenburg, der Erbach und Ingelheim genannt seien. Einen besonderen Charakter verleihen dem Innenraum die Gestalten der knienden Ritter aus Stein — und dem romanischen Kreuzgang die Stütze des flachen Daches durch schlanke Säulen. Unter den Altarbildern sind solche von Cranach und Grünewald von Bedeutung, und es rühmt sich des letzteren Geburtsstadt zu sein Aschaffenburg.

Von den anderen Kirchen ist als älteste das Agathakirchlein mit seinen seltenen Epitaphien zu rühmen; die Pfarrkirche erfuhr die Umwandlung ins Barock und bewahrt das Grabmal des wohltätigen Freiherrn von Erthal, eines Bruders des letzten Kurfürsten. Die Kapuzinerkirche samt Kloster ist eine Gründung Schweikhards, dessen lebensgroßes Bildnis den Treppensaal der Johannisburg schmückt. Am Sandtor, am Eingang ins Schöntal, jener hübschen, die Stadt durchgrünenden Anlage, steht die Sandkirche, deren gotischen Charakter (1518) der Umbau im 18. Jahrhundert abgewandelt hat.

Unter den ältesten Baudenkmälern darf auch die Ruine des durch Albrecht Alkibiades zerstörten Beguinenklosters nicht vergessen werden (1552), die in den Anlagen des Schöntals aus dem Bauwerk der Insel traumverloren herüberwinkt.

OTTO RÜCKERT

(Abb. S. 164—168)

Unseren Lesern ist Otto Rückert bereits bekannt aus den Abb. im 17. und 19. Jahrgang. Heute sehen sie Glasgemälde für Oberheimbach und Trechtingshausen, Entwürfe zu Fresken und zwei Kriegerdenkmäler, davon eines für Mosaik. Der Künstler hat sich bisher hauptsächlich als Fresko- und Glasmaler und als Mosaizist erfolgreich betätigt. Die sehr großen Fenster für die uralte, auf die Karolingerzeit zurückgehende Kirche in Oberheimbach am Rh. (Kr. St. Goar, Diöz. Trier) stellen die Schöpfung, das Weltgericht und die Majestät des Herrn dar. Sie sind von der Glasmalerei A. Zentner in Wiesbaden ausgeführt.

OTTO RÜCKERT, FENSTER IN TRECHTINGSHAUSEN A. RH.
1924

Otto Rückert ist 1888 in Würzburg geboren. Er wuchs in Niederbayern auf, war Schüler der Kunstgewerbeschule und der Akademie in München. Dann war er in Würzburg tätig, nach dem Krieg in Passau, von wo er 1920 nach Mainz als Lehrer für dekorative Malerei an der Kunstgewerbeschule übersiedelte. Von seinen größeren Arbeiten seien genannt die Ausmalung der Kirchen in Röttingen a. d. T., in Waldkirchen bei Passau, Theilheim bei Würzburg, Trechtingshausen und Oberheimbach und kürzlich die Kapelle der staatlichen Erziehungsanstalt in Würzburg (vgl. über letztere S. 63 d. Beibl.). Strenge Anpassung an die Architektur unter Hochachtung vor der Natur zeichnen seine vornehme Kunst aus.

OTTO RÜCKERT CHRISTUS, SONNE DES FRANKENLANDES

Fresko im Kinderheim zu Westheim

OTTO RÜCKERT ENTWURF ZU EINEM KRIEGSGEDÄCHTNISBILD FÜR MOSAIK

OTTO RÜCKERT (MAINZ)

ENTWURF ZUR AUSMALUNG DER ANTONIUS-KIRCHE IN PIRMASENS. 1924

OTTO RÜCKERT CHRISTUS ALS WELTENRICHTER

Entwurf für die Bemalung einer Apsis

OTTO RÜCKERT DAS WELTGERICHT

Glasgemälde in Oberheimbach. 6 m hoch

XX. Ordentliche Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, E.V., in Würzburg.

Programm:

Sonntag, 30. September, 5 Uhr nachmittags: Besprechung der Ausschußmitglieder aller Diözesangruppen; 8 Uhr abends: 1. Begrüßung; 2. Vortrag.

Montag, 1. Oktober, 9 Uhr morgens: Mitgliederversammlung; 10 Uhr morgens: Vortrag; 3 Uhr nachmittags: Führung zu Würzburgs Kunststätten.

I. Besprechung der Ausschußmitglieder der Diözesangruppen

Andere Diözesen außer Würzburg waren bei der am 30. September um 5 Uhr in der »Harmonie« stattfindenden Besprechung nicht vertreten.

Den Vorsitz führte Herr Dompropst Prälat Dr. Stahler. Die rege Aussprache drehte sich um die Frage, wie die Gesellschaft zunächst in der Diözese zu fördern sei, und zwar a) welche Arbeitsweise einzuschlagen, b) welche Arbeit ins Auge zu fassen sei. Zum Punkte a) wird vorgeschlagen: In den einzelnen Dekanaten sind Kräfte ausfindig zu machen, welche die Gesellschaft durch Berichte, Vorträge, Hinweis auf die Publikationen der Gesellschaft bei Geistlichen und Laien bekannt machen. Ähnlich soll an einzelnen größeren Orten vorgegangen werden. Die Volksbildungsbestrebungen sollen im Sinne der Gesellschaft die Verbreitung des Verständnisses für die christliche Kunst in ihr Programm aufnehmen; die Vereine sollen dafür gewonnen werden. Zu Punkt b) wird erörtert, daß die Aufklärungsarbeit sich auf das ganze Programm der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst erstrecken und insbesondere auch die Kriegerdenkmäler und die Friedhofkunst beachten solle. Der Vertreter der Vorstandschaft erinnerte daran, daß alle vorkommenden Angelegenheiten, speziell auch die Frage der Kriegerdenkmäler und jene der Grabmalkunst, in den zwei Zeitschriften der Gesellschaft für christliche Kunst erschöpfend behandelt sind, so daß Redner dort den Stoff für Vorträge nehmen können. Es kommt einstimmig der Wunsch zum Ausdruck, daß an verschiedenen Stellen, z. B. in den Klerikalseminarien, sämtliche Jahrgänge der »Christlichen Kunst« und des »Pionier« zur Benutzung für obigen Zweck bereit stehen möchten. Auch auf das Heft »Grabmalkunst« von Anton Geitner wird verwiesen.

II. Begrüßungsabend

Der Abend wurde um 8¼ Uhr im vollbesetzten Saal der »Harmonie« eröffnet durch eine Begrüßung seitens des Herrn Vorsitzenden des Diözesanausschusses Dompropst Prälat Dr. Stahler. Dann folgten Begrüßungen durch die Herren Vertreter der Regierung (Oberregierungsrat Förtsch) und der Universität (Dr. Ruland).

Hierauf überbrachte der Vertreter der Vorstandschaft, Stiftsdekan S. Staudhamer, die Grüße der Vorstandschaft und dankte für die gute Aufnahme, welche die Mitgliederversammlung in Würzburg fand. Daran schloß sich der Vortrag des Genannten über »Hemmungen und Förderungsmittel der christlichen Kunst der Gegenwart« mit Lichtbildern. Gesangsvorträge des Domchors verschönerten die Veranstaltung und förderten die gehobene Stimmung in dem schönen, vollbesetzten Saale.

III. Die Mitgliederversammlung

Tagesordnung:

1. Bericht über die Tätigkeit der Gesellschaft seit der 19. Mitgliederversammlung.
2. Rechnungsablegung und Revisionsbericht.
3. Vorlage des Haushaltungsplanes.
4. Vorschlag über die Festsetzung des künftigen Jahresbeitrages.
5. Wahl zur Vorstandschaft.
6. Wahl der Revisoren.
7. Besprechung über den Ort der nächsten Mitgliederversammlung.

Die XX. ordentliche Mitgliederversammlung fand mit vorstehender Tagesordnung am 1. Oktober 1923 um 9 Uhr morgens im Saal der »Harmonie« zu Würzburg statt.

Die Vorstandschaft hatte mit Rücksicht auf die enormen Kosten der Reise nur den 1. Schriftführer, Stiftsdekan S. Staudhamer, abgeordnet. Auf dessen Vorschlag übernahm der Vorsitzende des Diözesanausschusses Würzburg, Herr Dompropst Prälat Dr. Stahler, den Vorsitz.

Nach Erledigung der Formalitäten wurde sofort in die Tagesordnung eingetreten.

1. Der genannte Vertreter der Vorstandschaft und 1. Schriftführer der Gesellschaft verlas den Bericht über die Geschäftsführung und gab Erläuterungen dazu. Der Bericht wurde einstimmig gutgeheißen[1]).

2. Dann legte der Vertreter der Vorstandschaft namens des Herrn 1. Kassiers, Ordensassistent Martin Graßl, den Bericht des letzteren über die Rechnungsführung des

[1]) Er wird in der nächsten Nummer veröffentlicht. D. Red.

Jahres 1922 vor, der anerkannt wurde. Der Vertreter der Vorstandschaft verlas nun die Niederschrift der Herren Revisoren für 1922. Die Versammlung erteilt dem Herrn Kassier Entlastung und spricht ihm den wärmsten Dank für die vorzügliche Tätigkeit aus. Den Herren Revisoren wird für ihre Mühewaltung gedankt.

3. Der Vertreter der Vorstandschaft weist darauf hin, daß ein Haushaltungsplan unter den jetzigen Wirtschaftsverhältnissen kaum eingehalten werden könne. Die Versammlung tritt dieser Auffassung bei und verzichtet auf die Vorlage eines Haushaltungsplanes.

4. Die Generalversammlung bevollmächtigt die Vorstandschaft, im kommenden Jahre den Jahresbeitrag nach dem jetzigen Modus den Bedürfnissen anzupassen.

5. Der Vertreter der Vorstandschaft verliest die Namen der heuer im Turnus aus der Vorstandschaft ausscheidenden Herren; es sind:

Die Künstler:
August Schädler, Bildhauer, München,
Richard Steidle, Architekt, München,
Die geistlichen Kunstfreunde:
Eugen Abele, Inspektor, Freising,
S. Staudhamer, Stiftsdekan, München,
Die weltlichen Kunstfreunde:
Exzellenz Dr. Wilhelm v. Haiß, Präsident des Obersten Landesgerichtes,
Dr. Georg v. Jochner, Geh. Hofrat, gest. 3. Mai 1923, beide in München.

Für Geh. Hofrat Dr. Georg v. Jochner schlägt er namens der Vorstandschaft vor Herrn Oberlandesgerichtsrat Karl Osthelder.

Hierauf werden die ausscheidenden Herren durch Zuruf wiedergewählt und für Geheimrat Dr. G. v. Jochner Herr Oberlandesgerichtsrat Karl Osthelder.

6. Zu Revisoren werden durch Zuruf die Herren Revisoren für 1922 auch wieder für 1923 gewählt: Die Herren Generalsekretär Johann Neuhäusler und Studienprofessor Architekt Hans Schurr.

7. Die Generalversammlung ersucht die Vorstandschaft, hinsichtlich der nächsten Mitgliederversammlung das den Zeitumständen Entsprechende zu beschließen. Herr Veith wünscht Berücksichtigung Frankfurts.

Schluß um 10¼ Uhr.

Vortrag nach der Generalversammlung

Nach der Versammlung hätte gemäß dem ursprünglichen, mit der Einladung versandten Plane für die Gesamtfeier Herr Hauptkonservator Dr. Georg Lill einen Vortrag über: »Die Kunst Würzburgs als geistiger Ausdruck ihrer Zeit« halten sollen. Da dieser Vortrag leider wegfallen mußte, übernahm Stiftsdekan S. Staudhamer auch den Vortrag nach der Versammlung und sprach über »Kunst und Natur«, mit Lichtbildern. Der Saal der »Harmonie« war voll besetzt.

Führungen um 3 Uhr nachmittags

Es fanden drei Führungen statt: Eine durch das Luitpold-Museum — Herr Hofrat Dr. Lill; eine durch den Dom und Kreuzgang — Herr Archivar Scharr; eine zu den Barock- und Rokokobauten — Kunsthistoriker Dr. Schenk.

Nebst dem vorbereitenden Ortsausschuß hat sich Herr Prälat Gerstenberger, der Chefredakteur des »Fränk. Volksblatt«, um das volle Gelingen der Mitgliederversammlung ganz besonders verdient gemacht.

DAS KREUZESFENSTER VON W. REMMES

(Abb. S. 3 d. Beibl.)

Die Darstellung des Gekreuzigten ist für den Künstler die Feuerprobe seines Könnens. Einseitige Kunstbetätigung kann niemals ein befriedigendes Kreuzesbild erzeugen. Hier muß »Strenges sich mit Zartem paaren«, herbster Schmerz mit innigster Liebe — ein Kruzifix muß erschüttern und aufrichten. Dem Bilde von W. Remmes darf man diese Eigenschaften nachrühmen. Gesunde Kraft und zarte Innigkeit haben dieses Kreuzesfenster geschaffen. Die sorgfältige Anatomie, trefflich ins Großzügige übersetzt, ist dem Bildzweck glücklich dienstbar gemacht, denn man vergißt sie ob der seelischen Wirkung, welche die Darstellung ausübt. Schmerz und opfernde Liebe sprechen aus der überlebensgroßen Gestalt Christi; die Inbrunst seines Blickes fesselt und ergreift den Betrachtenden. Eine herrliche Licht- und Farbenwirkung verquickt sich mit der zeichnerischen Darbietung zu voller Einheit: Christi Kopf und Brust sind der Lichtmittelpunkt, von denen aus das Licht in die übrigen Körperteile überfließt, während es den Luftraum mit leuchtenden Strahlen erfüllt und die beiden Heiligen am Lichte des Gottmenschen Anteil nehmen läßt. Zur Rechten Christi steht die herrliche Gestalt des hl. Thomas von Aquin, der vom Anblick des Kreuzes kraftvolle Begeisterung für seine heilige Wissenschaft gewinnt. Das Auge des Gottmenschen wendet sich dem hl. Franziskus von Assisi zu, der von heiligem Schauer ergriffen zur Linken steht, in die unendliche Liebe am Krenze sein Gemüt versenkend. Herrliche satte Farben, die sich zu flammender Glut steigern, verleihen dem Fenster malerische Pracht.

Der Künstler, W. Remmes, am 8. Juni 1891 in Riesenbeck bei Tecklenburg geboren, gewann den ersten Einblick in die Kunst der Glasmalerei zu Osnabrück. Doch die Erkenntnis, daß alle Künste eine notwendige Einheit bilden, trieb ihn, eifrige Studien in Mosaik und Wandmalerei, sowie in Plastik und Architektur zu pflegen. Weitere Ausbildung ge-

W. REMMES (KÖLN) CHRISTUS AM KREUZ

Karton zu einem Glasfenster in Worringen. — Text vorherg. Seite

noß er lernend und schaffend in Leipzig, Wien und Darmstadt, bis er sich in Köln niederließ. Unter den Arbeiten, die er in letzter Zeit schuf, sind als wichtigste zu nennen die in der Antoniuskirche zu Münster, die Riesenfenster für das Münster zu Essen, Fenster für Gimborn usw. Die Pfarrkirche in Köln-Worringen besitzt von ihm vier Fenster mit Darstellungen aus dem schmerzhaften Rosenkranz, bei denen eine überwältigende Leuchtkraft durch verschiedenfarbige Doppelscheiben erzielt wird; hier befindet sich auch das oben abgebildete Kreuzesfenster und als Gegenstück die in lichten Goldtönen gehaltene Himmelfahrt Christi.

In den genannten Werken hat Remmes nur einzelne Bilder schaffen können, die sich einer durchaus fremden Umgebung einfügen müssen. Des Künstlers

Streben aber geht dahin, eine Kirche oder wenigstens ihr Inneres aus einem Guß zu gestalten. Ein Bild, ein Altar, ein Fenster soll mit der Umgebung zu harmonischem Ganzen zusammenwachsen. Darum pflegt Remmes nicht nur Glasmalerei, sondern alle Arten der bildenden Kunst. Wettbewerbe, bei denen es sich um die gesamte Ausgestaltung eines Raumes handelte, brachten ihm wohl erste Preise, aber durch die Ungunst der Verhältnisse keine Aufträge für Ausführungen. Nur in beschränktem Maße konnte er in der Marienkirche zu Mülheim a. d. Ruhr seine Absicht ausführen. Augenblicklich arbeitet er an der Ausmalung der Pfarrkirche zu Menden bei Iserlohn. Mögen günstige Gelegenheiten ihm gestatten, seine großzügigen Pläne zur Tat zu machen. Wilhelm Dauffenbach

AUS DER BAYERISCHEN DENKMALPFLEGE

Von den an dieser Stelle noch nicht besprochenen kirchlichen Herstellungsarbeiten, die unter Leitung des Hauptkonservators Joseph Schmuderer als Organ des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege in den letzten Jahren ausgeführt worden sind, verdienen besondere Erwähnung diejenigen an und in der Pfarrkirche zu Dorfen (1921—22), in der Kapelle der Englischen Fräulein zu Altötting (1920—21) und in der Stiftskirche ebendaselbst (1915—16). — Die wegen ihres Gnadenbildes vielbesuchte Pfarrkirche zu Dorfen ist ein einschiffiger Bau des späten Barock, mit etwas eingezogenem Chore. Das Schiff zeigt drei Gewölbejoche zwischen halbkreisförmigen Gurtbögen. Halbkreisförmig sind auch die Fensteröffnungen geschlossen, die infolge kräftigen Hervortretens der die Gurtbögen tragenden Wandpfeiler besonders vertieft erscheinen. Die früheren häßlichen Anstriche sind beseitigt. Jetzt ist Weiß die herrschende Farbe, belebt durch Gold, das die Schmuckteile der Architektur zu schöner Geltung bringt. Die Wahl dieser Farben erfolgte vornehmlich in Rücksicht auf den Stilcharakter der überwiegend dem Klassizismus angehörigen Ausstattung der Kirche. Zwischen die goldfarbigen, nach alten Resten wiederhergestellten Schmuckbemalungen der Deckengewölbe schmiegen sich die alten, jetzt nur gereinigten Gemälde mit dem Silberton ihrer vornehmen Farben. Den Fenstern sind ihre alten farbigen Medaillons geblieben. Von den Ausstattungsgegenständen ist besonders die herrliche, in Braun und Gold gehaltene Kanzel zu rühmen, die jetzt nur gesäubert wurde. Ferner der hl. Kreuzweg, der eine neue Färbung — Weiß und Gold — erhielt. Ebenso ist der Orgelprospekt behandelt, während die Brüstung der Orgelempore sich dem Charakter der Kanzel nähert. Die Säulen der Altäre sind als Marmornachahmung gemalt. Ein alter Barockaltar soll durch Einfügung eines neuen Gemäldes in seinen Sockel zu einem Denkmale des Krieges hergerichtet werden. — Um die Ausschmückung der beiden Altöttinger Kirchenräume haben sich besonders die dortigen Maler Vitztum und Schlee verdient gemacht. Die dem hl. Joseph gewidmete Kapelle der Englischen Fräulein gehört dem Barockstil an. Über einem kleinen viereckigen Grundrisse erhebt sich ein durch zwei Stockwerke gehender Raum. Er ist mit Stukkaturen und Deckenmalereien geschmückt. Letztere waren mit minderwertigen nazarenisierenden Darstellungen überdeckt, die gleich den häßlichen Wandanstrichen jetzt beseitigt worden sind. So sind die alten schönen Barockmalereien (Vermählung Mariä und sechs kleinere Szenen aus dem Leben St. Josephs) wieder zur Geltung gelangt. Die Farbenstimmung des Raumes ist vorherrschend weiß, daneben treten zarte andere Farben auf. Die plastischen Figuren sind in Weiß und Gold gehalten. Den neuen Tabernakel entwarf der Augsburger Architekt Michael Kurz (der auch die schöne moderne Kapelle des Altöttinger Clementinums geschaffen hat). Von ihm sind auch die mit alten Gemälden geschmückten Nebenaltäre, deren aus Kunstmarmor hergestellte Antependien der Münchener Bildhauer Bauer angefertigt hat. — Auch in der Stiftskirche begann man damit, den durch die Herstellung von der Wende des 18. Jahrhunderts zum 19. geschaffenen Zustand zu erforschen. Von damals her stammen zahlreiche dem Empirestil angehörige Ausstattungsstücke der Kirche. Malereien berühmter Künstler, wie Dorner (Hochaltar 1794), Wink, Zick, Zanusi, gehören dazu. Bei der jetzigen Herstellung sind die alten Farben der Wände (weiß), der Pfeiler — und Gewölberippen (dunkelgrau) erneuert worden. Zu bedeutungsvoller Zierde gereichen der Kirche die aufgefrischten Schlußsteine des Gewölbes. Sie zeigen Bilder der Kirchenschutzheiligen (Mutter Gottes, hll. Philippus, Jakobus, Ursula), Wappen von Stiftern (Herzog Georg der Reiche, Herzogin Hedwig, Probst Johann Maier), auch einige, die bisher nicht genügend erklärt werden konnten. Das große Gemälde des Hochaltares wurde gereinigt und wieder zu klarer Wirkung gebracht. Die beiden häßlichen Statuen rechts und links von dem Mittelbilde — Arbeiten vom Jahre 1860 — wurden beseitigt und die ursprünglichen (St. Rupertus und St. Sebastian) wieder aufgestellt. Wieder erneuert wurden auch die vorderen und mittleren Seitenaltäre. Die beiden ersteren erhielten je ein kleineres Gemälde (Halbfiguren der Mutter Gottes, welche das Magnifikat anstimmt, blau, und des St. Aloisius in Pagentracht, braun) von G. Fugel. Das letzte Paar der Seitenaltäre ist von M. Kurz 1917 neu geschaffen in Form von Wandaufbauten; sie passen sich dem Empirestile der übrigen aufs feinste an. In alter Schönheit wiederhergestellt wurden auch die Emporenbrüstung und die Schauseite der Orgel. Doering

DIE KUNST DEM VOLKE

Die Münster von Ulm, Freiburg und Straßburg

In dem neuesten (Doppel-)Hefte wird die Betrachtung von Meisterwerken der Baukunst fortgesetzt. Es sind darin die Münster von Ulm, Freiburg und Straßburg behandelt. Das Heft hat den Zweck, aus der Fülle der Denkmäler gotischer Kirchenbaukunst drei erlesenste Beispiele herauszuheben, um ihnen eingehendere Betrachtung zu widmen, als dies in den engen Grenzen möglich wäre, die ein Gesamtüberblick jener Kunst in diesen Monographien nur haben könnte. Die jetzige Veröffentlichung schließt sich also der in gleicher Absicht herausgegebenen über den Kölner Dom an. Der erwähnte, dringend erwünschte Gesamtüberblick muß, ebenso wie ein solcher über den romanischen Kirchenbau einstweilen noch der Zukunft überlassen bleiben.

Die Anordnung der drei Münster ist nicht chronologisch, sondern in der Reihenfolge ihrer geographischen Lage von Ost nach West erfolgt. Für die Anordnung hätten höchstens die Zahlen der

Gründungstermine maßgebend sein können, die aber doch nicht für den Freiburger und Straßburger Dom in ihrer jetzigen Gestalt, sondern für die Entstehung ihrer innerhalb der jetzigen Bauwerke nur noch in Resten vorhandenen romanischen Vorgänger in Betracht kommen. Seit jenen Anfängen findet kein Nacheinander, sondern ein Nebeneinander statt, das sich bis in das späteste Mittelalter hinzieht, und in welches seit 1377 das Ulmer Münster mit eintritt. Die gewählte geographische Folge aber hat außer dem Vorteile der besseren Übersichtlichkeit noch jenen. daß die Entwicklung der süddeutschen Kathedralbaukunst in ihren drei großartigsten Beispielen zurückverfolgt wird von den Zeiten, in denen ihre reifen und zum Teil überreifen Früchte geerntet wurden, bis zu jenen, wo die süddeutsche Gotik ihre köstlichsten Blüten zu entfalten begann. Die Reihenfolge bedeutet also kein Abwärts, sondern schönstes Aufwärts. Sie führt auch schrittweise in jene Gegend, die für die deutsche Kunst so unvergleichliche Wichtigkeit besitzt, in den Südwestteil unseres Vaterlandes. Nürnbergs Kunstblüte, Kölns Malerei und Baukunst, Tirol, wo sich zur Malerei die Schnitzerei (Pacher!) gesellte, stehen ebenbürtig neben, nicht über der Kunst des Südwestens. Er besaß in Erwin, Schongauer, Grünewald, dem fast dämonischen Bildschnitzer von Breisach und Unterrotweil ungleich stärkere Temperamente.

Das Ulmer Münster ist die bedeutsamste süddeutsche Schöpfung bürgerlicher schlicht monumentaler Kirchenkunst. Es ist als Pfarrkirche erbaut, nie eine Bischofskirche gewesen. Die irreführende Bezeichnung »Münster« erhielt es erst 100 Jahre nach seiner 1377 erfolgten Gründung. Seine ursprünglich dreischiffige Anlage mußte der Sicherheit des Bauwerkes zuliebe im Anfange des 16. Jahrhunderts zu einer fünfschiffigen umgestaltet werden. Die frühere Dreischiffigkeit offenbart sich aus dem Grundrisse, sowie aus der Gestalt der wundervollen Vorhalle, die mit Werken des noch altertümlich strengen Meisters Hartmann geschmückt ist. Höchsten Ruhm genießt das Ulmer Münster wegen der Bildhauer- und Schnitzerwerke, die sein Inneres beherbergt, des kostbaren Sakramentsgehäuses und der vom älteren Syrlin stammenden, von keiner anderen bildhauerischen Leistung des späten Mittelalters in Deutschland übertroffenen Chorgestühle. Endlich genießt es den Vorrang vor sämtlichen Kirchen der Welt durch die sie alle übersteigende Höhe seines Turmes (161 m). Die Geschichte des Münsters von Freiburg geht bis in die Zeit der Kreuzzugspredigt des hl. Bernhard von Clairvaux zurück. Das Querschiff ist noch romanisch, das dreischiffige Langhaus stammt aus dem 13. Jahrhundert. Die Vorhalle ist mit einer Doppelreihe herrlicher Statuen geschmückt. Reich an Kunstschätzen sind die Kapellen des in prachtvoll reichen Grundrissen gezeichneten Chorumganges. Den Hochaltar ziert die schöne Marienkrönung des Hans Baldung. Der Turm des Freiburger Münsters steigt mit seinen durchbrochenen Mustern in herrlicher Leichtigkeit empor. Wenn noch St. Stephan zu Wien in diesem Hefte geschildert wäre, so fänden die vier schönsten gotischen Türme der Welt sich darin zusammen. — Kein Zweifel, daß auch der des Straßburger Münsters zu diesen gehört, den seit 1428 Johannes Hültz aus Köln zu Ende führte. Elf Jahre später war die Baugeschichte des Straßburger Münsters, so wie es jetzt dasteht, nach einer Dauer von über vier Jahrhunderten abgeschlossen. Ihr Verlauf ist, wie bei den zwei andern Münstern, in dem Hefte eingehend dargelegt. Unvergänglich leuchtet der Ruhm Erwins, des gottbegnadeten Meisters der Westfront. Die Herrlichkeit des Straßburger Münsters überstrahlt alles, was deutsche Baukunst sonst je geschaffen hat. Ein Wunderwerk ohnegleichen könnte es sein wegen seines Schatzes an Bildhauerwerken, hätte französische Verruchtheit nicht Hunderte von Statuen zerstört. Die »Kirche« und »Synagoge«, die es an äußerer Schönheit mit den schönsten Schöpfungen der Antike aufnehmen, an innerer sie hoch überragen, sind nur erhalten geblieben, weil man sie noch rechtzeitig verbergen konnte. — Einleitung und Schluß des Heftes entwickeln Gedanken allgemeiner Art, nachdem das System der gotischen Baukunst schon in früheren Heften erklärt worden ist. — Im ganzen strebt der von mir verfaßte Text nach Klarheit und Lesbarkeit. — Um die bildliche Ausstattung des Heftes hat sich die »Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst« in gewohnter rühmlicher Art verdient gemacht. Das Heft enhält 76 aufs vorzüglichste ausgeführte Abbildungen: außer den drei Grundrissen eine Fülle von lehr- und wirkungsreichen Außen- und Innenansichten, sowie solche von Gegenständen der künstlerischen Ausschmückung. Die Opferwilligkeit der »Allgemeinen Vereinigung« ist lebhaften Dankes wert. Sie macht es möglich, daß das Heft trotz gewaltiger Unkosten doch zu bescheidenem Preise verkauft werden kann.

Doering

STÄNDIGE AUSSTELLUNG

Anfangs Oktober wurden folgende Werke in die ständige Ausstellung für christliche Kunst (München, Karlstr. 6) aufgenommen: a) Gemälde: F. Bernhard: »Jeremias«, »Wahrlich, er war Gottes Sohn«, »Elias am Berge Horeb«; Felix Baumhauer: »Kreuzigungsgruppe«; P. Hey: »Hl. Nacht«; Artur Heumann: »Erlösung«; Nik. Krämer: »Besuch am Grabe«; Karl Lechner: »Flucht nach Ägypten«; M. Michela: »Franziskus von Assisi«; Chr. Öhmen: »Ecce homo«; Anton Rausch: »Madonna mit Jesuskind«; K. Schleibner: »Hl. Abendmahl«; Val. Schreindl: »Aus dem bayer. Wald«; E. Seifert: »Kardinal«; Sesemann: »Betrachtung«; Theo Winter: »Hl. Agnes«; »Hl. Wolfgang«. Kopien: »Christus am Kreuz« von van Dyck; »Die vier Temperamente« von Dürer; »Ruhe auf der Flucht» von van Dyck. Graphiken: H. Faulhaber: »Schweißtuch«; Franziska Bleicher: »Hl. Katharina von Siena«; H. Terstegen: »Nachtsegen«, »Tobias«. b) Plastiken: Jos. Auer: »Hl. Franziskus« (Holzstatuette); H. Binswanger-Sieben: »Madonna mit Kind« (Terrakcttarelief); Georg Busch: »Pietà« (Originalmodell), »Hl. Georg« (Bronzegruppe); Thomas Buscher: »Madonna« (Holzgruppe); Durner: »Herz Jesu« (Kupfer) Relief »A—O«; Lissy Eckart: »Madonna mit Kind (Terrakctta- und Majolikagruppen); Jos. Frey: »Madonna mit Kind« (Hartguß); Karl Fuchs: »Hl. Georg« (Bronzerel.), »Hl. Hubertus« (Bronzerel.); H. Goretzky: »Hl. Joseph« (Majolika), »Unter dem Kreuz« (Terracotta); J. Geist: »Kreuzwegstation« (Hartguß); Max Hartung: »Kreuztragender Christus»; Ant. Heß, »Madonna mit Kind« (Stein); Val. Kraus: »Madonna« (Hartguß); G. Kleiter: »Ecce homo« (Majol.); Kemper: »Franziskus« (Majol.); Max Lange: »Anbetung«

(Hartg.), »Hl. Familie« (Hartg.), Madonna mit Engeln« (Hartg.); Ang. Negretti: »Christus am Kreuz«, »Ecce homo« (beides Majol.), »Herz-Jesu« (Majol.); Mich. Preisinger: »Madonna mit Kind« (Holz), »Hl. Joseph (Majol.); Jak. Rudolph: »Madonna mit Kind« (Terrak.); Franz Scheiber: »Johannes d. T.« (Hartg.); Franz Schildhorn: »Hl. Georg« (Bronze); Balth. Schmitt: »Hl. Franziskus« (Modell); Max Seibold »Hl. Agnes« (Majolikarel.); Unterpieringer: »Weihnachtskrippe« (Hartg.); Jos. Voggenreiter: »Hl. Thomas« (Holz); Weckbecker: »Pius XV.« (Modell); Gg. Wallisch: »Pietà« (Holz); Otto Zehentbauer: »Weihnachtskrippe« (Hartg.); Fr. Bürgelin: »Patrona Bavaria« (Rel.). Kunstgewerbe: Franz Frohnsbeck: Opferstock, Leuchter: Ampel, Grabkreuz, Sakristeiglocke usw.; Jos. Geier: Geschmiedetes Grabkreuz; R. Zisch: Monstranz, Kelch, Stehkreuz, Versehkreuz, Madonna. Glasgemälde: Bockhorni: 3 Christusköpfe nach A. Pacher; Kölnsperger: »Ruhe auf der Flucht«; van Treek: Hl. Florian, Hl. Leonhard, Kreuzigungsgruppen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Berlin. — Der St.-Laurentius Verein hatte einen Wettbewerb für die Errichtung eines Hochaltares in der architektonisch beachtenswerten St. Laurentiuskirche (Moabit) ausgeschrieben und sich zu diesem Zweck an den Berliner Kreis Katholischer Künstler gewandt. Es gingen daraufhin auch vier Arbeiten von Kreismitgliedern ein mit den Mottos: Sanctus, Vierpaß, Margarethe und Heiligtum. Das aus den Herren Th. Nüttgens (1. Vorsitzender des K.-K.-K.-Berlin), Jos. Wilm und Dr. Gehrig bestehende Preisrichterkollegium erkannte nach eingehenden Feststellungen im Kirchenraum selbst der sachlich besten Altarlösung und dem sich frei an den Stil des Gotteshauses angliedernden Entwurf »Heiligtum« die erste Stelle zu und empfahl ihn zur Ausführung. Der Verfasser der preisgekrönten Arbeit ist der Berliner Architekt B. D. A. Jos. Weber; genannt seien auch die Schöpfer der Entwürfe »Margarethe« Wilh. Pruß (Berlin), der in enge Wahl kam, und »Vierpaß« Carl Kühn (Zehlendorf). Durch die Art der Regelung dieses Wettbewerbes ist ein entscheidender Schritt dahin getan, daß Aufgaben innerhalb Groß-Berlins doch in erster Linie von den schaffenden Künstlern am Orte gelöst werden müßten und — sind sie einmal erst durch zielbewußte Heranziehung und Sammlung dazu vorbereitet — auch meist könnten. Allerdings bleibt noch viel Wesentliches zu tun, zumal sich die Künstler, die für den Dienst der Kirche arbeiten wollen, immer wieder intensiv mit den liturgischen Bedingtheiten alle dem Gottesdienst geweihten Baulichkeiten und Gegenstände befassen müssen. Ein Punkt, der auch bei Bearbeitung dieses Wettbewerbes sehr eingehend zur Sprache kam. Viel Besserung erhoffen wir für die Reichshauptstadt besonders dann, wenn wir erst einmal eine der allernächsten Tagungen für christliche Kunst in unsern Mauern beherbergt haben. Dr. G.

Paderborn. — Über die Entwicklung des Museumsvereins und des Diözesanmuseums in Paderborn unter dem berufenen Leiter Professor Dr. Alois Fuchs können wir auch diesmal wieder nur Gutes melden. Dem heuer erschienenen Bericht über die Jahre 1920, 1921 und 1922 ist zu entnehmen, daß die Mitgliederzahl anwuchs, der Besuch des Museums sich steigerte und zahlreiche Führungen stattfanden. 48 Abbildungen von Entwürfen zu Dienstsiegeln sind im Bericht abgedruckt, ferner auch das Dekret, welches die Paderborner Diözesansynode 1922 betr. Pflege der christlichen Kunst erließ.

Kirchenbauten. — Im Bezirk Burglengenfeld wurden in neuester Zeit einige künstlerisch wertvolle Bauten errichtet. So eine neue Kirche in Maxhütte durch Prof. Zell, ein Umbau in Steinberg, eine St. Barbarakapelle in Schwandorf. In Reichmannsdorf (B.-A. Bamberg II) baute Prof. Fritz Fuchsenberger die Kirche um. Wir hoffen, auf diese Bauten noch zurückkommen zu können.

Tagung. — Die für den 29. September in Münster anberaumte Tagung für christliche Kunst wurde nicht abgehalten.

Oberzissen. — Für die beiden Fenster (Größe 3×4 m) der durch Architekt A. Thoma (Andernach) als Erweiterung gebauten Querschiffe der Pfarrkirche zu Oberzissen (Bzk. Koblenz) führte Dr. Oidtmann (Linnich) Glasgemälde als Kriegerehrung aus. Dargestellt sind die Pietà, St. Michael und St. Barbara, sowie die Auferstehung und die Hl. Sebastian und Longinus.

Mayen. — Im Vorhofe des Eifelmuseums wurde eine von Geheimrat Delius (Aachen) geschenkte überlebensgroße, durch Professor K. Burger entworfene und ausgeführte Statue des hl. Hubertus aus Muschelkalk aufgestellt.

Der hochwürdigste Herr Bischof von Trier, Dr. Bornewasser, beehrte bei seiner Anwesenheit in Mayen (10. September) die Steinmetzfachschule und Professor K. Burger mit seinem Besuche.

Bildhauer Hellweg führte nach Angabe von Architekt Mockenhaupt den Altar in der neuen Kapelle der Franziskannerinnen (Nettetal) aus.

Franz Guntermann (Bielefeld) arbeitet zur Zeit an der 6 m hohen Denkmalsfigur für das Kriegerehrenmal auf dem Bielefelder Sennefriedhof.

Otto Rückert (Mainz) beendete vor einiger Zeit die ihm übertragene Ausmalung der neuen Pfarrkirche zu Trechtingshausen am Rhein und der Kirche zu Oberheimbach bei Bacharach. Den Hauptschmuck der ersteren Kirche, für die der Künstler in Gemeinschaft mit dem Bildhauer Georg Köllner und dem Silberschmied Ernst Schneevoigt (beide Lehrer der Mainzer Kunstgewerbeschule) einen wirkungsvollen Hochaltar schuf, bildet eine mächtige Darstellung des Gesichtes des Propheten Isaias: Gottvater im wallenden Mantel, umgeben von dem Seraphimchore. Für Oberheimbach fertigte Rückert außer den Malereien, die er in Gemeinschaft mit Maler Peter Berschet in Bingen durchführte, Glasgemälde. Von der Hand des gleichen Künstlers entstanden gleichzeitig zwei große Fenster für die St. Martinskirche zu Oberwesel, der hl. Nikolaus und St. Martinus, die von der Glasmalereianstalt J. A. Schuler in Mainz mustergültig ausgeführt wurden.

August Pfister (Gruol, Hohenzollern) hat diesen Herbst die Pfarrkirche in Bisingen (Hohenzollern) ausgemalt. Im Chor: Hl. Dreifaltigkeit mit anbetenden Engeln, im Langhaus: Bilder aus dem Leben des hl. Nikolaus, Empore: Hl. Cäcilia, Seitenkapelle: »Allerseelen«. -g-

Kunstschmied Jos. Geier (München) fertigte nach eigenem Entwurf ein eisernes Grabkreuz, das sehr sinnreich erdacht und vortrefflich ausgeführt ist. Es hat bis jetzt noch keine Bestimmung.

Münster i. W. In den letzten Septembertagen 1923 fand hier eine kleine, fein ausgewählte Ausstellung von christlicher Baukunst und Devotionalien statt, die Professor Wackernagel mit Geschick im Kunstkabinett der Universität angeordnet hatte. Das Ganze fügte sich gut der »Generalversammlung der Görres-Gesellschaft«, auf der die Kunst auch zum Worte kam, und der Rumpftagung für christliche Kunst, die einen kleinen Ersatz für die ausgefallene Tagung 1923 in Freiburg i. B. abgab, ein. Freilich war es, abgesehen von den Keramiken, originale Hauskunst, die aber für die Vertreibung in Masse nicht in Frage kommt; dafür bot sie manches für Freunde christlich-religiöser Kunst, deren Mittel mit dem Geschmack einigermaßen Schritt halten. Am vielseitigsten erschien Hildegard Domizlaff als Zeichnerin, Malerin, Plastikerin und Kunstgewerblerin; bei allem Geschick gärt es noch in ihr, und ist erst größere Konzentration eingetreten, so dürfen wir noch Beachtenswertes von der Künstlerin erhoffen. Bildhauerische, innige Feinheiten in Wachs, Metall usw. schufen Mazzotti und Bäumer. Unter den durchgängig hochstehenden und modern farbenfrischen Malereien sei eine ungemein anziehende, menschlich feinempfundene »Madonna mit Kind« von Hermanns genannt; auch die stilvolle Arbeiten von F. Albers verdienen aufmerksame Betrachtung.

Dr. Gehrig

Berlin. — Anläßlich der zweiten Ausstellung des Wirtschaftsdienstes K. K. V.-Berlin fand wiederum eine beachtenswerte Ausstellung des Kreises katholischer Künstler und gleichgesinnter Schaffender — diese letzten juryfrei — statt, und zwar in den »Kammersälen« an bevorzugter Stelle. Die Gesamtaufmachung war größer als je bisher, und die Beteiligung konnte berechtigte Hoffnung erwecken. Unter den Malern sind an erster Stelle Theodor Nüttgens, der sich kompositionell und farbig zu einem immer monumentaler werdenden Kirchenstil (»Kruzifixus«) durchringt, und Professor Paul Plontke (»Madonnen«, »Ruhe auf der Flucht«) zu nennen; im Gefolge des Letztgenannten sein begabter Schüler Kinzer und seine Frau Anna Plontke, die eine Stillebenmalerin von allerfeinster Kultur genannt werden muß. Zwei eigenwillige Fortsetzer alter deutscher Tradition sind Gottwald und Kainz; echte, aus dem Herzen kommende Kunst von herber Wesenheit. Sonne strahlt aus den Kinderbildern und Blumenstücken Ansche Fuhrmanns; Landschaften von Rang sind F. A. Burger, dessen Strich in manchem an Caspar erinnert, und Theod. Landmann, der aquarellierte Köstlichkeiten zeigt. Die Plastik wird repräsentativ durch Otto Hitzberger, den trefflichen Holzschnitzer vertreten (»Pietà«, »Madonna«); ein urwüchsiger Nachfahre der großen Süddeutschen aus Gotik und Barock; hoffentlich können wir bald einmal einen Ausschnitt aus seinem Werk an dieser Stelle zeigen. Sein Lehrkollege von der Kunstgewerbeschule, der Goldschmied Josef Wilm, bringt wertvollste Metallkunst, darunter auch Abbilder kirchlicher Dinge wie Bischofsstab, Kreuz und Kette usw. Ferner werden einer breiteren Öffentlichkeit die Entwürfe zum Hochaltar von St. Laurentius-Berlin durch den Architekten B. D. A. Jos. Weber und Pruß zugänglich gemacht (s. die diesbez. Notiz), während H. Th. Hoyer und Timm neben dem innigen Melchior Großeck moderne Meistergraphik zeigen, die hier hoffentlich weiteste Anregung vermittelt. Das Fach der Glasmalerei vertritt glücklich Busch (Zehlendorf) mit Scheiben verschiedenster Art, Religiöses und Heraldisches. Schließlich sind die Kollektionen von Fritz Grotemeyer (Bilder aus dem Orient), Elfriede Grotemeyer, Struck, M. Heyne oder Landvogt zu nennen.

Einen geschlossenen Eindruck macht die Ausstellung »Elsässischer Künstler«, die der verdiente E. M. Wurch zusammengebracht hat. Hier wollte man die Zusammengehörigkeit mit den Stammesdeutschen entschieden dokumentieren. Neben einer historischen Schau, in der das Straßburger Münster, der Metzer Dom, Grünewald, Baldung Grien, die Straßburger Holzschnittmeister dominieren, sehen wir die innige Landschaftskunst K. Adam-Leonhards, die künstlerisch und technisch hochstehenden Farbholzschnitte Paul Leschhorns; schließlich die auf monumentale Wirkung ausgehende Plastik, Rob. Rauscherts und seiner begabten Schülerin Anny Borck. Der rührigen Elsässer Gruppe sei hier Dank gesagt.

Dr Gehrig

Frankfurt a. d. Oder. Am 9. September 1923 wurde im Rahmen der Ostmarken-Kulturwoche die neue Kunsthalle (im Stadttheater) feierlich eröffnet. Den programmatischen Einleitungsvortrag hielt Dr. Gehrig (Berlin). Die erste Ausstellung bezog sich im Gedanken an bodenständige Tradition auf Künstler aus der Ostmark und ostmärkische Bilder, jedoch nicht in ausschließlicher Engherzigkeit. Drei verstorbene Meister wurden geehrt: Leistikow, Brandenburg und Ehrentraut. Von namhaften lebenden Künstlern seien Dettmann, Brendel, Baluschek, Krain, Balzer, Gg. Kaulbach, Robert und Erich Richter, Winckler-Tannenberg, Grunenberg herausgegriffen. Dies die Maler; aber auch Bildhauer wie Gruson, Bernardien, dann auch Haverkamp oder Mauracher waren vertreten. Alles in allem bei geschmackvoller Aufmachung durch Knottnerus-Meyer eine gediegene Kunstschau. Die nächste Veranstaltung betitelt sich »Stätten der Arbeit«, späterhin soll auch moderne »Religiöse Kunst« geschlossen zur Ausstellung gebracht werden. Die Aufgaben im deutschen Osten sind groß und schwer; mögen sie erfüllt werden!

—g.

Bildhauer Jos. Bachlechner in Innsbruck ist in der Nacht vom 17./18. Oktober nach schwerem Leiden gestorben. Wir haben über den Künstler schon vor längerer Zeit einen Aufsatz vorbereitet, dessen Erscheinen er leider nicht mehr erlebte. Mehreres von ihm erschien im »Pionier«. Bachlechner war nicht allein Bildhauer, sondern auch in der Architektur bewandert und baute umfassende Altarwerke im Sinne der alten heimischen Gotik. Ebenso war er in der Malerei zu Hause, so daß seine Altarwerke auch in dieser Beziehung eigenhändig von ihm hergestellt wurden. Er verfertigte prächtige Krippen.

BÜCHERSCHAU

Die Papierkrippe in Wort und Bild. Ein Beitrag zur praktischen Krippenarbeit von F. Graf. Im Selbstverlag des Verfassers. München 1923. 28 S. 8°.

Die Geschichte der Papierkrippe geht in das 18. Jahrhundert zurück. Zu den ältesten und zugleich bedeutendsten gehört die des Tiroler Malers Martin Knoller (im Münchener Nationalmuseum). Zahlreiche andere aus jener Zeit befinden sich noch im Privatbesitze. Wie vielseitig interessant und künstlerisch wertvoll sie sein können, zeigte sich u. a. auf der schönen Krippenausstellung zu Salzburg 1919. Die Papierkrippe hat aber nicht nur eine Vergangenheit, sondern auch eine Gegenwart und sicher auch eine Zukunft. Je schwieriger bei den herrschenden wirtschaftlichen Verhältnissen die Erwerbung einer plastischen Krippe wird, um so besser gestalten sich die Aussichten für die wohlfeile Papierkrippe. Darum ist es zu begrüßen, daß ein praktischer Krippenfreund in der vorliegenden kleinen Schrift die Aufmerksamkeit auf sie lenkt. Mit Liebe und Wärme schildert er einige künstlerisch besonders hochstehende Papierkrippen: die Führichsche, die Fuchssche, die Schumachersche, die Bachlechnersche, die von Beuron, am Schlusse die in ihrer Art besonders ergreifende, die ein Kriegsgefangener in Frankreich geschaffen hat. Eine kurze Geschichte der Weihnachtskrippe bildet die Einleitung der kleinen verdienstlichen Schrift, deren Wert durch eine Anzahl von Bildern noch erhöht wird. Wir möchten dem Heftchen recht weite Verbreitung wünschen.

Doering.

Das Freiburger Münster, seine Bau- und und Kunstpflege. Von Friedrich Kempf, Münsterbaumeister. Karlsruhe i. B., G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag, 1914. Geh. M. 2.50.

Meine ersten Gedanken bei Kempfs Monographie des Freiburger Münsters waren lokal-partikularistische. Was hier für den Freiburger Dom verständlich, das Material der Kunst und des Archivs durchdringend, mit reichlichen Bilderbeigaben zu einem billigen Preis — das Buch entstand vor dem Krieg mit seinen verschiedenen Teuerungen im Gefolge — geboten wird, hätte der Münchener Frauenkirche schon lange gebührt. Mayers Geschichte ist zum Teil veraltet, im Buchhandel vergriffen, entbehrt des notwendigen Bildermaterials, kurz ist Geschichte, aber keine volkstümliche Monographie, die noch ins Volk dringen kann. Sollen wir uns von Freiburg länger beschämen lassen?.... Ich will nicht sagen, daß das vorliegende Buch in seiner Anlage als schlechthin vorbildlich für ähnliche Werke über unsere Dome gelten kann. Dafür fehlt ihm die scharfe Gliederung, das Verzeichnis, die ausführlichere Literaturangabe, dafür erzählt es dem Fernerstehenden zu viel von des Münsterbauvereins Tätigkeit, was wohl nach dem Titel erst in zweiter und dritter Linie die gestellte Aufgabe war. Aber sonst kann die Monographie in ihrer Gesamtanlage und in ihrer Ausführung mancherlei Fingerzeige geben.

Im ganzen unterscheidet der Verfasser beim Freiburger Münster fünf verschiedene Bauabschnitte, die ihm, verschmolzen zu künstlerischer Einheit, die Gestalt gaben. Der Plan der ersten (gewölbten, dreischiffigen, kreuzförmigen und spätromanischen) Anlage stimmt im wesentlichen mit der des benachbarten Basler Münsters überein. Diese Kirche war anscheinend noch nicht ganz zur Ausführung gelangt, als man sich entschloß, den spätromanischen Bau in den neuen Stilformen der Gotik fortzusetzen und zu vollenden. Die höchste stilistische und bauliche Entwicklung des dritten Bauabschnitts (1250/1310) tritt in der mächtigen und kühnen Anlage des Hauptturms mit der architektonisch und bildnerisch reich ausgestatteten Eingangshalle zutage. In das 14. Jahrhundert fällt der vierte Bauabschnitt, der u. a. die Räume und Kapellen, verschiedene Glasgemälde und Skulpturen schuf. Die weitere Ausgestaltung blieb dem fünften und letzten, bis in unsere Zeit reichenden Bauabschnitt vorbehalten. In dieser Zeit begannen auch die gediegenen, von einem vernünftigen Geiste beseelten Arbeiten des genannten Münsterbauvereins.

W. Zils

Dr. Jos. Scheuber, Der Kreuzweg unseres Herrn in der Kunst. Mit 25 Bildern. Gesellschaft für christliche Kunst. München 1923. 50 S. 8°.

Der Verfasser weist in seinem Geleitworte auf die gewaltige Menge der künstlerischen Passionsdarstellungen hin, innerhalb deren die Kreuzwegbilder als eine Gruppe eigener Art und eigenen Zweckes dastehen. An ein kurzes, einleitendes Kapitel über die Entwicklung der Kreuzwegandacht schließt er einen historischen Überblick über die Entwicklung des Kreuzweges. Mit Recht beschränkt sich die Betrachtung vorzugsweise auf die deutsche Kunst, insbesondere die des 19. Jahrhunderts. Doch fehlt es auch nicht an Ausblicken auf ältere und fremde. Die Aufzählung der modernen Kreuzwege übersieht nichts Wichtiges; die großzügigen Urteile und Würdigungen zeugen von Gedankenklarheit und Kunsterfahrung. Der dritte Abschnitt der kleinen inhaltsreichen Schrift unterzieht die 14 Stationen des heiligen Kreuzweges nacheinander einer sehr interessanten Untersuchung über die außerordentlich verschiedene Art und Auffassung, mit der die Maler und Bildhauer an die Lösung der Aufgabe herangetreten sind — ein kunstpsychologisch in hohem Grade wertvolles Kapitel, das nur von jemand geschrieben werden konnte, der aufs engste mit dem Stoffe vertraut ist und über ihm steht. Die Kritik bewährt auch hier ihre schon im vorigen Abschnitte bewiesene Schärfe und Liebe, das Ganze zeugt von hingebendem Fleiße, der sich auch in den gewissenhaften Literaturangaben offenbart. Die Ausführungen des Verfassers sind von einer reichen Zahl von Bildern begleitet, die sämtlich für diesen Zweck neu hergestellt worden sind — gewiß eine anerkennenswerte Opferleistung in diesen Zeiten der Not. Ältere Werke sind nicht aufgenommen. Von neueren und neuesten sieht man solche von Schwind, Schmalzl, den Beuronern, Schumacher, Fugel, Wadere, Hofstötter, V. Kraus, Buscher, H. Schiestl und anderen bedeutendsten Meistern der Mal- und Bildhauerkunst. Zahlreiches gehört dem Verlage der Gesellschaft für christliche Kunst an. Die geschmackvolle Titelzeichnung ist von O. Behringer.

Doering

Druckfehlerberichtigung.

S. 148 des XIX. Jahrg. (Mitte) muß es statt Louregureau selbstverständlich heißen: Bouguereau.

Die nächste Nummer erscheint Anfang Dezember.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A. G. — Samtliche in München.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

1. Vom 1. Januar 1924 ab beläuft sich der Jahresbeitrag allgemein auf 5 Goldmark, — für Studierende und Künstler ohne festbesoldete Stellung die Hälfte, — für Österreich auf 100000 Kronen, — für die Tschechoslowakei auf 15 tschech. Kronen, — für Jugoslawien auf 120 Dinare, — für Italien auf 30 Lire, für Frankreich und Belgien auf 30 Frs., — für Ungarn auf 40000 ungar. Kronen, — für Spanien auf 15 Pesetas, — für Amerika, England, Schweiz bleiben die Beiträge unverändert. — Die Leistung für lebenslängliche Mitgliedschaft beträgt das zwanzigfache des Jahresbeitrages.

2. Für 1924 wird eine neue Jury gebildet. Nähere Mitteilung geht den Wahlberechtigten in Bälde zu. Vgl. § 14 der Satzungen.

3. Die Jahresmappe 1924 dürfte bis Ende März versandbereit sein. Der Jahresbeitrag ist nach den Satzungen am Beginn des Jahres fällig. Da die Herstellungskosten der Mappe und alle Rechnungen stets sofort bezahlt werden müssen, so wird um recht baldige Einsendung herzlich gebeten und namentlich auch ersucht, teuere Monierungen vermeiden helfen zu wollen.

GROSZE BERLINER KUNST-AUSSTELLUNG 1923

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ (Greifswald)

Das wichtigste Neue dieser Ausstellung ist die »Abteilung für angewandte Kunst« des Bundes Deutscher Architekten. Schon die endliche Einfügung des Kunstgewerbes in eine der sonst fast nur darstellend-künstlerischen Ausstellungen, sowie die breitere Ziehung der Baukunst über ihre berüchtigte Minderstellung hinaus verdient Dank. Dabei ist aber auch wirklich Verdienstvolles zum Vorschein gekommen.

Voran die »Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff«, Berlin-Treptow. Man erinnert sich wohl noch ihres Notrufes und freut sich jetzt herzlich, die Totgeglaubten in altgediegener Tätigkeit zu schauen. Nach wie vor verstehen sie es, künstlerische Persönlichkeiten an sich zu ziehen und ihrer Eigenart entgegenzukommen. Das Mosaikbild »Christus« von J. Thorn-Prikker ist eines der bedeutendsten religiösen Werke, die uns seit langem in Berlin untergekommen sind, und hat mindestens auf dieser Ausstellung nicht seinesgleichen. Wie sind hier aus dem Verspottungsthema »Ecce homo« oder »I. N. R. I.« mit den Marterwerkzeugen, samt fallenden Häusern im Hintergrund, neue Darstellungsformen herausgeholt. Am nächsten scheint den »Vereinigten« zu stehen H. Bengen. Er schafft für die weltlichen Aufgaben der Anstalt durch zwei Jagdstücke als »Dekorative Einlagen«, ihren religiösen durch »Verschiedene Entwürfe für Glasmalereien«. Ein Schwede E. Forseth zeigt Mosaiken für Räume in Gothenburg und Stockholm sowie eine Faksimile-Kopie aus dem 4. Jahrhundert (»Steinigung des Moses« in St. Maria Maggiore, Rom); man blickt da vergleichend in eine heute kaum überholte Elementarkraft, doch zugleich in eine Überholung durch gesteigerten Formenreichtum gegenwärtiger Künstler hinein. Auch sonst fehlt's an Heutigem nicht; so durch die Hallenfenster »Tageswirkung« und »Abendwirkung« von A. Groll. Selbst eine Abteilung Schleiferei ist eingerichtet worden und hat eine reliefierte Glas-Tischplatte gebracht, die uns ein noch ungewohntes Neugebilde zu sein scheint. — Endlich werden sich unsere Leser freuen, F. Baumhauer in dieser Gruppe wiederzufinden. Er zeigt in »Plattenmalerei« (auf quadratischen Glasstücken) neben anderem das Herz-Jesu-Motiv und überrascht uns durch den Eindruck, daß dieses in der Mosaik günstigere Möglichkeiten der Entfaltung finde als in gewöhnlicher Malerei.

Die »November-Gruppe« bringt über die Vorjahre hinaus nur insoferne Neues, als nun die Sachlage klarer wird[1]).

Wir müßten unsere Berichte aus den Vorjahren wiederholen, wollten wir all dem hier gerecht werden, was der »Verein Berliner Künstler« vorführt.

Es findet sich da einiges Religiöse. Von Fr. Becker-Tempelburg, bekannt aus der Geschichte der neuen Mosaikkunst, kommen Aquarelle: »Maria«, »Antonius«, »Hl. Genoveva«. Noch immer etwas trocken ist E. Pfannschmidt; aber seine Gebhardtsche Darstellungskraft bewährt sich eindrucksvoll in »Christus segnet die Kinder«; dazu kommen eine »Geißelung Christi« und eine »Madonna mit Engeln«. Der durch schüttere Farbengebung dem Impressionismus nahestehende W. Blanke bringt ein auch als Altarbild verwendbares hoheitsvolles Gemälde »Die Messe des hl. Gregor«; dazu wieder eine »Prozession« sowie Kircheninterieurs.

Halbreligiöses gibt's abermals reichlich. Da kommen auch eigentlich religiöse Stoffe, deren Gehalt aber durch die Ausführung nicht eben bewährt wird; so die schummerige »Kreuzabnahme« des H. v. Glaß und ein »Hl. Sebastian« von A. Böcher. Eindringlicher ist die »Hiob«-Darstellung von M. Fabian, gut malerisch die »Ruhe auf der Flucht« von E. Fürst (der in einer »Venus am Meer« Hodler benützt), etwas typisch das »Bildnis einer Nonne« von Gertrud Zuelzer.

Zwei Sammelausstellungen streifen auch das »religiöse Genre«. Die des Malers großstädtischer Volksszenen u. dgl., H. Baluschek, in der übrigens »Elend« das Beste sein dürfte, enthält eine Heilsarmee-Predigt »Kommet zu Jesus«. Die von H. Looschen, dem am weitesten zur impressionistischen Fleckenmalerei vorgedrungenen Mitglied des »Verein Berliner Künstler«, zeigt Stilleben-Malereien kirchlicher Gegenstände als »Stilleben« und »Altarfigur«.

Wiederum erscheint bei der Suche nach brauchbaren Vorbildern die breite Vorliebe für Darstellungen kirchlicher Architektur, zumal im Innen-

[1]) Auf diese seltsame Abteilung näher einzugehen, fehlt hier der Platz. Die Kunst ist uns eine ernste Sache. D. Red.

HEINRICH WADERE · MESSIASLEUCHTER

Text S. 30. — Eigentum W. M. F.

raume. Viel Unterschiede in der Formgebung fallen da schwerlich auf; das Interesse wendet sich eher zum Topographischen.

An eigentlich malerischem Interesse fehlt es bei den Alten trotz aller späteren Fortschritte nicht. Ohne irgendein Entgegenkommen gegen diese bleibt A. Schlabitz bei seinem „Anno dazumal", und noch können wir uns über eine »Stube in Tirol« von ihm freuen. Weit entfernt davon ergeht sich H. Widmer in moderner Phantastik, durch »Zarte Frauenblüten, lodernde Herzen und drohendes Verderben«, durch Märchen, Tierblumen u. dgl., alles in Tempera. Vielleicht das feinst Malerische, aber zugleich mit fein seelischem Ausdruck bietet E. Cucuel durch eine Mädchendarstellung »Scheu«. Lieblichkeiten kommen durch ein Pastell »Kinderköpfchen« von Ansche Fuhrmann, ein »Kinderbildnis« Tempera von C. L. Hartig, einen »Abendklang« von Fr. Müller-Münster und — mit gutem Humor — einen »Irrlichtertanz« von C. Mickelait. Eine Ideenwucht spricht aus der Pyramide von Generationen, an deren Fuß eine Mutter mit ihrem Kinde sitzt, betitelt »Stammbaum«, von W. Gasch.

Mit dem Porträt steht es bei den Expressionisten (deren Geometrie eben für Unorganisches besser paßt als für Organisches) ganz schlecht. Bei den Alten gibt's diesmal wenigstens nicht viel. Hervor ragt neben anderem ein »Selbstbildnis« von O. Heichert. Eine Kollektion von Fr. Heilemann bringt zahlreiche Bildnisse, die meist in alter Weise eindrucksvoll gestaltet und umrahmt sind; außerdem eine »Päpstliche Garde«, ein »Die Einsame«, einen Klostergang unter dem Namen »Vergehen« und eine beachtenswerte, aber doch nicht gerade sehr madonnenhaft vertiefte »Madonnenstudie«.

Fr. Stassen verdient wieder eine eigene Beachtung ob seiner Geisteskräftigkeit. Diesmal treten besonders ein »Tristanschrein« und eine »Götterdämmerung« hervor.

Die Landschaft wird in alter Weise abgewandelt, auch mal mit Mönchen und einem naturalistischen Kruzifix von R. Duschek. Eine eindrucksvolle silhouettige Alpenlandschaft ist »Der Skiläufer« von A. Bernert, ein hellkräftiges Bild aus dem Schwarzwald »Sonnenstrahlen« von E. Deventer, ein Stimmungsbild »Abend in der Lüneburger Heide« von C. Holzapfel; und anscheinend ist deutsche Landschaft überhaupt mit bündig festen, aber feinen Linienformen gemeint in den beiden Bildern von L. H. Jülich. Die Schönheiten des »Marktplatzes in Nürnberg« jubeln sich aus in einem Gemälde von Fr. Genutat.

Die Graphik enthält diesmal zwar nicht so viele Reichtümer wie in den Vorjahren, wahrt jedoch immer noch einen günstigen Stand. Hervorragendes kam im Holzschnitt mit Weiß auf Schwarz durch 3 Rahmen mit Blättern aus dem Leben Jesu von Martha v. Schwemmler-Traube. Unter Holzschnitten von I. Verhagen fällt besonders »Der Tempel« auf. Neun Darstellungen aus »Eros Thanatos« von A. Hasemann geben eine, historischer Einreihung würdige, Totentanzfolge.

In der Radierung kommen wir kaum über eine Aufzählung tüchtiger Leistungen hinaus. Religiös betätigt sich M. Coschell mit einer »Auferweckung des Lazarus« (sowie mit »Mutter und Kind«). Wieder einen »Totentanz« bringt O. Engelhardt-Kyffhäuser. Eine mit Kruzifix belebte Darstellung »Krieg« zeigt R. Flockenhaus. Den »Grand Canale Venedig« radiert (neben Porträts) J. Margulies. — Mit Kaltnadel arbeitet B. M. Herko Landschaften und Sonstiges.

An Sondertechniken Interessierte verweilen wohl bei einer aquarellierten Federzeichnung »Indische Susanna« von Grete Kaltenecker.

In der Plastik bewähren sich jedenfalls wieder alt Angesehene, die diesmal vielfach vertreten sind: O. Placzek z. B. durch »Mutter und Kind«, E. Wenck z. B. durch Porträtköpfe. Religiöses erscheint hier reichlicher als in den meisten übrigen Teilen der Ausstellung. Christus kommt als »Der gute Hirt« in einem Hochrelief von Lea Biquet, in einer hochschlanken Statuette des Gefesselten von C. Brunotte, und in einer Figur mit erhobener Hand von H. Haase-Ilsenburg (der auch »Mutter und Kind« in Holz bringt). »Der Stern von Bethlehem« heißt ein Hochrelief von E. Renker (daneben hat dieser eine Muttersehnsucht). In Keramik ausgeführt ist eine »Anbetung« von O. Schindler.

Erwähnt sei noch das Grabrelief »Segnende Mutter« von A. Chladek; daneben in gebranntem Ton »Mutter und Kind« von O. Weißmüller. »Die trauernden Frauen« von R. Bosselt mögen diese Aufzählung beschließen.

Frühere gewichtige Anläufe in der Plakettenkunst sind ohne besondere Fortschritte weitergeführt. Doch die »Acht Kinderplaketten« von Fr. Kirchner und die Plakette »Mutter des Künstlers« von W. Roeder geben für diesmal einen guten Abschied.

HEINRICH WADERE PASSIFLORALEUCHTER
Mittlerer Teil verschiebbar. — Eigentum W. M. F.

HEINRICH WADERE · GOLGATHALEUCHTER
Eigentum W. M. F., Geislingen-Steig

Text S. 30

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Darstellung der Legende der hl. Agnes. — Für den schönen barocken Zentralbau der Kirche St. Johann im Sagatal im steirischen Unterland unweit der jugoslawischen Grenze schuf der Meister Ludwig Kurz Turn-Goldenstein ein neues Kirchenbild: die Legende der hl. Agnes. Zwei Engelgestalten in den Wolken, aus denen ein breiter überirdischer Lichtstrahl auf Agnes herabflutet, halten Schwert und Palme, die Symbole ihres Martyrertodes, während die Heilige im Gebet versunken, Gott um das Leben und die Bekehrung ihres Verfolgers bittet, der vom Schwerte ihres Engels getroffen, tot vor ihren Hüften liegt. Das Bild, das sich durch feine Farbenstimmung auszeichnet, wird bei den Kirchenbesuchern bald geschätzt sein, denn es enthält alles, was das gläubige Volk in einem solchen Werke sucht: klaren, leicht verständlichen Inhalt, kräftige helle Farben, die zu einem wohltuenden Spiel sich vereinigen und religiöse Stimmung, die wieder Andacht erweckt. Der Künstler kann nur herzlichst beglückwünscht werden. B.

Karl Blocherer und Otto Lohr jun. fertigten für die protestantische Kirche in Erbenfeld bei Bamberg ein Glasgemälde, eine Stiftung des Frhrn. v. Lindenfels-Thumsenreuth. Der Entwurf stammt von Blocherer, die Ausführung besorgte Lohr.

BÜCHERSCHAU

Richard Hoffmann, Bayerische Altarbaukunst. Mit 275 Abbildungen. München 1923 bei Georg Müller.

Das gediegene und prächtig ausgestattete Werk eröffnet eine genußreiche Schau über mannigfache, kunstgeschichtlich und landschaftlich geordnete Altäre, angefangen von der Zeit um 1300 bis zur Gegenwart. In die Bilder führt ein liebevoll abgefaßter und wissenschaftlich gediegener Text ein. Text und Bilder bereichern nicht nur die Kenntnis des einfachen Kunstfreundes über die behandelte Materie, sondern sind auch dem Fachmann willkommen. Gotik und Renaissance in allen ihren Entwicklungsstadien reihen sich, mit ausgezeichneten Beispielen vertreten, friedlich aneinander, so grundverschieden die Schönheitsgesetze und Konstruktionsprinzipien dieser zwei großen Kunstperioden waren und so wenig sie sich ehedem vertrugen; wir wissen jetzt beide in ihrer Art zu würdigen. Erfreulicherweise urteilt der gewiegte Verfasser auch über das 19. Jahrhundert leidenschaftlos und gerecht. Besonders muß es begrüßt werden, daß die Reihe bis zur Gegenwart fortgeführt wird und so wenigstens einige Schöpfungen lebender Künstler zum Worte kommen, an denen nur Einseitigkeit mit Unterschätzung vorübergehen kann, wie es im vorigen Jahrhundert mit den Werken des Barock geschah. So lernt man den aus den Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für

christliche Kunst und aus dieser Zeitschrift bekannten köstlichen Altar kennen, welcher aus der Zusammenarbeit des Architekten Jakob Angermair, des Bildhauers Thomas Buscher und des Malers Matthäus Schiestl für die gotische St. Johanniskirche auf dem Domberg in Freising entstand. Wir begegnen dem ebenfalls in den vorgenannten Publikationen veröffentlichten ausgezeichneten Altar in Grombühl bei Würzburg, den Jakob Angermair entwarf, Anton Pruska und Heinz Schiestl mit plastischen Arbeiten ausstatteten und Rudolf von Seitz mit Gemälden schmückte. Auch der gleichfalls in obigen Publikationen enthaltene monumentale Hochaltar der Maximilianskirche in München, nach dem Entwurfe des Architekten Heinrich Frhr. v. Schmidt, ist aufgenommen. Ferner sind vertreten die Künstler Hans Miller (Pasing, St. Ottilien, Pfersee), Jos. Pfefferle (Altarbild von W. Kolmsperger), Berndl (Plastik von Bradl), Franz Rank (Dritten-Ordens-Krankenhaus Nymphenburg), Fritz Fuchsenberger (Kraisdorf), Albert Boßlet (Ramsen, Rheingönnheim) Karl Baur (Crescentiaheim in Altötting), Rieber (Heinrichsdorf, Neufra), Balthasar Schmitt (Aschach bei Kissingen). Diese Künstler schlugen zum Teil ganz neue Wege ein oder behandelten ein ererbtes Schema mit neuer Erfindungsgabe. Wenn der aufgeklärte Beschauer so unbefangen wie der künstlerisch veranlagte Mensch aus dem Volke von der Bewunderung gotischer Meisterwerke der Altarbaukunst zur Betrachtung und freudigen Würdigung der Renaissance und des Barock überzugehen weiß, so muß er auch ungehemmt die Brücke zum Verständnis von Werken lebender Künstler finden können, ob diese nun sich im Typ an eine frühere Periode anlehnen, in der jeder Künstler eben auch den schon als Gemeingut vorhandenen Typ als Grundlage für seine neue Schöpfung benützte, oder ob eine noch nicht dagewesene Lösung versucht ist. Ganz nebenbei sei bemerkt, daß es sich nicht empfiehlt, hoch über der Mensa, etwa als Abschluß des Aufbaues, eine Leuchterreihe anzubringen; die Leuchter gehören auf den Altar. — Das Studium der Abbildungen wird durch die den Tafeln beigegebene Übersicht sehr erleichtert. Mancher Leser des Haupttextes möchte es vielleicht begrüßen wenn auch in diesen bei einer Neuauflage in Klammern die Nummern der einschlägigen Tafeln aufgenommen würden. Zu Tafel 133 möge ergänzend erwähnt sein, daß der nicht glückliche, den ursprünglichen künstlerischen Absichten widerstrebende Überbau über den alten Tabernakel erst im Jahre 1854 angebracht wurde. Die Beispiele aus dem reichen Schatze der bayerischen Bestände stehen so im Mittelpunkt der Kunstgeschichte, daß das Werk allgemeine Bedeutung besitzt.

S. Staudhamer

Die deutsche Buchmalerei in ihren stilistischen Entwicklungsphasen. Mit 6 Farbentafeln und 64 Abbildungen nebst einer Bibliographie. Von Dr. Franz Jakobi. Verlag von F. Bruckmann A.-G., München.

Manches Buch bescheidenen Umfangs weiß den Leser in ein Gebiet des Wissens klarer und gewinnender einzuführen und vermittelt ihm mehr positives Wissen, als dicke Bände. Diese Vorzüge besitzt die vorliegende Publikation, die auch dem wenig begüterten Bücherfreund erschwinglich ist und in den eigenartigen Kunstzweig der deutschen Miniaturmalerei einweiht. Es wird nicht eine trockene Geschichte vorgetragen, sondern der Leser wird angeleitet, den Entwicklungsgang des Buchschmuckes mitzuerleben und sich selbst ein Urteil über die Umwandlungsprozesse zu bilden, er vertieft sich ohne Mühe und Zeitverlust in ein Feld geistigen Schaffens, das ihm früher vielleicht fremd war oder das er wenigstens nicht zusammenhängend durchgearbeitet hatte, ein Gebiet, das nicht allein für den Freund der Kunstgeschichte eine Fundgrube bildet, sondern auch dem Theologen und Kulturhistoriker wertvolle Aufschlüsse gibt. Glücklich gewählt und vorzüglich ausgeführt sind die erläuternden Abbildungen. In unserer Zeit, in der geschmackvoll ausgestattete Bücher so selten sind und von Künstlerhand geschmückte Bücher kaum mehr entstehen, ist Jakobis Arbeit doppelt zu begrüßen da sie geeignet ist, den Sinn für künstlerischen Buchschmuck zu heben. Seit dem Aug. Pacher das Missale schrieb und illustrierte (1916), aus dem wir im 12. Jahrg., S. 226—236, Abbildungen veröffentlichten, dürfte keinem Künstler mehr ein solcher schöner Auftrag zugefallen sein. — Die Leser des Buches werden gut tun, wenn sie zum Vergleich, wie auch zur Ergänzung der Abbildungen in demselben die vielen Wiedergaben alter Buchillustrationen in den Zeitschriften »Die christliche Kunst« und »Der Pionier« beiziehen.

S. Staudhamer

El Greco. Von August L. Mayer. Zweite, vermehrte Auflage; mit 70 Abbildungen. Preis: geh. M. 4.—; geb. M. 5 50. Delphin-Verlag, München.

Die Greco-Literatur in Deutschland ist erst in jüngerer Zeit zusammen mit der immer stärker einsetzenden Begeisterung für den eigenartigen »Griechen-Spanier« entstanden und gewachsen. Es ist ein Verdienst der »Christlichen Kunst«, den Stein ins Rollen gebracht zu haben mit den durch mehrere Nummern hindurchlaufenden Veröffentlichungen Ludwig Zottmanns »Zur Kunst von El Greco« (III. Jahrgang, 1906/07). An die bedeutende Greco-Ausstellung der Münchener Pinakothek (Sammlung von Nemesc-Budapest) vor etwa einem Jahrzehnt und Tschudis glänzendes Katalog-Vorwort wird man sich gern erinnern. Viele Einzelheiten in der Grecofrage brachte inzwischen auch der Kunstmarkt, so daß der Boden für eine zusammenfassende Arbeit über Greco so vorbereitet war, daß man schon von einem Bedürfnis nach einer solchen sprechen konnte. August L Mayer, einer der ersten Erforscher der spanischen Kunst und deren Beherrscher, hat in gedrängter, aber durchaus befriedigender Form die Aufgabe der Zusammenfassung durchgeführt, und der Verlag bezüglich der Ausstattung und Wiedergabe reichlichen Materials ein übriges getan. Das wesentliche Ergebnis — abgesehen vom Stande der Forschungen — ist das Verdienst Mayers, die Brücke von der Zeit und der Kunst Grecos zur Gegenwart geschlossen zu haben.

Oskar Gehrig

Fränkischer Heimatkalender für das Jahr 1924. Herausgegeben von Anton Sack. Mit Bildschmuck von Otto Rückert, Conrad Scherzer, Matth. Schiestl, Rudolf Schäfer u. a. Meister. Deutscher Verlag, Würzburg, Reinh. Pfeiffer.

Die gute buchtechnische Ausstattung gibt diesem für weite Verbreitung im Volk berechneten Kalender das Anrecht, hier hervorgehoben zu werden. Recht geschmackvoll und sinnig sind die Totentanzbilder über den eigentlichen Kalenderseiten. Eine Reihe von Zeichnungen aus fränkischen Gärten begleitet das Kalendarium. Der Text des Kalenders führt das Thema durch: Aus Gärten und Kirchhöfen; er enthält manche Belehrungen über die Friedhofkunst. Reizvolle Vignetten beleben den literarischen Teil. S St.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

POTSDAMER KUNSTSOMMER 1923

Die Internationale Ausstellung für Mosaik und Glasmalerei (Orangerie Sanssouci)

Die »Potsdamer Kunstsommer« haben sich in der kurzen Zeit ihres Bestehens, seit 1921, gut eingebürgert; sie weisen in der deutschen Kunstwelt ihre besondere Note auf, ja sie beginnen sogar, wie die diesjährige Veranstaltung »Mosaik und Glasmalerei« beweist, internationales Interesse zu erheischen.

Von der hohen Bedeutung, die den beiden Schwesterkünsten — Mosaik und Glasmalerei — im Rahmen der deutschen Kunst und des deutschen Kunstgewerbes zukommt, erlangten weitere Kreise zuerst durch eine vor fast 3 Jahren erschienene Denkschrift »Mosaik in Not« und durch eine eingehende Würdigung, die diese Denkschrift in der Presse fand, Kenntnis. Damals bestand die große Gefahr, daß die beiden einzigen namhaften Mosaikwerkstätten, Puhl & Wagner, Gottfr. Heinersdorff (Berlin-Treptow) und die Vereinigten Südd. Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, vorm. Prof. Theod. Rauecker (München) geschlossen und ins Ausland verlegt würden. Beide Institute hatten sich völlig unabhängig von Italien (das künstlerisch weit hinter ihnen steht) durch drei Jahrzehnte hindurch in engster Zusammenarbeit mit unseren besten Künstlern aller Richtungen aus kleinen Anfängen zu bedeutsamen Unternehmungen entwickelt, wobei die Berliner Werkstatt die tatkräftige Unterstützung des deutschen Kaisers erfuhr. Ebenso ist der Förderung durch den Kaiser auch die vorbildliche, monumentale Publikation der alten römischen Mosaiken von Wilpert zu verdanken. Die allerjüngste Entwicklung aber hat besonders den staatlichen und geistlichen Behörden, die mit Wort und Tat für die Erhaltung dieser einzigartigen Kunstzweige eingetreten sind, recht gegeben. Die Aufträge und Ankäufe blieben nicht aus. Zu der Kirche, in deren Rahmen von altersher mit Unterbrechungen das Mosaik und dann die Glasmalerei gepflegt wurden, traten Staat und Private. Ferner gelang es, durch großzügige Anknüpfung von Verbindungen mit dem Auslande eine materielle Basis zu schaffen. (Nord- und Südamerika, Holland, Schweden). Man hebt seitens der Potsdamer Ausstellungsleitung besonders auf den Umstand ab, daß sich in der Friedenskirche daselbst das bei weitem größte und künstlerisch wertvollste alte Originalmosaik — neben dem noch älteren ravennatischen Apsismosaik »Christus Emanuel« im Kaiser-Friedrich-Museum — nördlich der Alpen befindet, ein musivisches Meisterwerk, um das Jahr 1000 entstanden, von ergreifender Schönheit und höchstem ikonographischem Interesse. Aber auch ohne diese Beziehungen bleibt die Potsdamer Veranstaltung eine Tat ohnegleichen, um so mehr, als noch nirgendwo eine Ausstellung auf diesem zweifachen Kunstgebiete von nur annäherndem Umfange stattgefunden hat[1]). Behördlicher und privater Besitz wurden ausgiebig herangezogen und wir haben für beide Stoffgebiete je eine historische und zeitgenössische Gruppe zu unterscheiden. (Hinzu kommt noch, daß die genannten Berliner Werkstätten in den Ausstellungsräumen den Besuchern die hochinteressanten Techniken des Mosaiks und der Glasmalerei samt den Verwendungsmöglichkeiten durch fachmännische Kräfte vorführen lassen). Gleichzeitig sei auch hier noch einmal darauf hingewiesen, daß in einer besonderen Abteilung auf der diesjährigen »Großen Berliner Kunstausstellung« Mosaiken und Glasmalereien nach Entwürfen von Ejnar Forseth, Thorn-Prikker, Harold Bengen, Felix Baumhauer u. a. zu sehen sind als kleiner Vorgeschmack dessen, was uns in der Orangerie zu Potsdam erwartete.

Nun noch ein paar Stichproben; erschöpfen läßt sich der vielseitige Gehalt ja nicht. Man muß das Gold funkeln und das Licht sich bunt brechen sehen, will man einen Begriff erhalten. Zunächst das Mosaik, als die ältere Schwester. Faksimilegetreue Kopien, deren erste aus dem Jahre 1890 stammt, belehren uns über die nie übertroffene sinn- und kunstgemäße Ausübung dieser Bildschöpfungen im alten Rom, in Ravenna oder später in Venedig. Ein Weg vom vierten Jahrhundert, als die Kirche sich aus den Katakomben hervorwagte, bis herab ins vierzehnte. (Das antike Fußbodenmosaik ist ein Vorläufer eigener Art.) S. Maria Maggiore steht am Anfang. Zu symbolhafter Größe vereinigen sich Form, Farbe und Gebärde. S. Vitale in Ravenna blinkt im Geschmeide, und der Stimmungsgewalt San Marcos in Venedig erliegt jeder Beschauer. Wir machen den Sprung vom ausgehenden Mittelalter ins 19. Jahrhundert, wo man erst in mißverstehender Unterschätzung der angeblichen »Primitiven« die anders geartete Mosaiktechnik auf das gemalte Bild anwandte, dabei aber doch immerhin das Tonregister um ein Vielfaches vermehrte (es stehen uns so heute etwa 11000 Farbenuancen in Mosaik zur Verfügung und rund 1000 Nuancen in Gold). An der heiligen Stätte des Aachener Münsters besann man sich auf Wesen und Wirkung; Hermann Schaper † sei hier genannt. Der modernen, wieder auf starken Symbolgehalt ausgehenden Kunst kommt das Mosaik entgegen, und was die Baumhauer, Bengen, Forseth, Jakoba von Hennskerk †, ja César Klein und Pechstein uns zeigen, gleich ob religiöser oder profaner Art, verblüfft und erweckt Hoffnungen zugleich. Das Hauptstück bilden die Kartons von Ejnar Forseth für die Mosaiken des Goldenen Saales im Stadthaus zu Stockholm, deren Ausführung eben in deutschen Händen liegt; der Saal ist 45 m lang, 13 m hoch und 15 m breit und wird ganz mit figürlichem Goldmosaik ausgeschmückt.

Dann die Glasgemälde, die in geschickter Anordnung den Hallen der Orangerie einen Abglanz jenes alten mystischen Scheins und geheimnisvollen Dämmerns verleihen. Hier, wo wir der Hilfsquelle des Dichters bedürfen, bedeutet wie beim Mosaik, wenn wir auf den geschichtlichen Rückblick achten, auch der Anfang zugleich künstlerischen und technischen Höhepunkt (vgl. die Hochfenster des Augsburger Domes). Der Weg der Entwicklung vom romanischen Mittelalter, das die große Gemeinschaftskunst kannte, über individualistische Epochen bis in die Niederungen des materialistischen 19. Jahrhunderts, spiegelt sich nicht zuletzt und nicht am schlechtesten in der Glasmalkunst wider, von der Zeit an, wo man außer mit Schwarzlot und Silbergelb nur mit den zusammengesetzten Stücken bunten Glases malte, bis dahin, wo man in schließlicher Verkennung das Tafelbild auf Glas malte und wovon die knalligsüßlichen Fenster aus neuerer Zeit ein lehrreich abstoßendes Zeugnis geben. Erst die Kunst unserer Jahrzehnte hat im Glasgemälde wieder ein wesensgerechtes Ausdrucksmittel finden können. Gehrig

---

[1]) Vgl. den illustrierten Aufsatz von Dr. Feulner im 18. Jahrg., S. 1—18.

HUBERT HAGLER VOR DER BURG IN BURGHAUSEN

Text unten. — Vgl. Abb. S. 15—20 und Anm. S. 15 d. B.

BURGHAUSEN

Von ANNA BLUM-ERHARD

(Abb. S. 14—20 d. Beibl.)

Eine der reizvollsten Reiseüberraschungen ist: nach einer eintönigen Fahrt der Anblick einer alten betürmten Stadt. So tauchte mir einst nach der flachen Gegend von Poggibonsi das märchenschöne San Gimignano auf. So zeichnen sich dem sich Nähernden die Türme von Rothenburg an den Hintergrund des Himmels. So offenbart sich Nürnberg dem Beschauer; und so wird zur unvergeßlichen Erinnerung das hart an der österreichischen Grenze romantisch gelagerte Salzachstädtchen. Die Ausdehnung des Burgwesens auf dem sehr schmalen, einen Kilometer langen Höhenzug ist etwas besonders Charakteristisches. Es beschützt sonach den ganzen, an seinem Fuße ruhenden Ort mit der Stärke seiner Mauern und Türme. Die schmale Giebelfront des alten Palas mit ihren drei Stockwerken und den sparsam verteilten Fenstern schaut uns entgegen, wenn wir den Bahnhof verlassen. Wir haben aber schon einige Minuten vorher von den Fenstern des Wagens aus die stolz thronende Burg im Glanz der Nachmittagssonne bestaunt, und die unruhige Erwartung beschleunigt den Schritt. Mit einem Schlage sind wir nicht mehr Bürger des 20. Jahrhunderts, wir vergessen Bahn und Gleise, die uns hierhergeführt — mitten in der mittelalterlichen Zeit wandern wir durch die Gassen, vor allem durch die im Schmuck ihrer vielgestaltigen Scheingiebel, der malerischen Färbung ihrer eigenwillig sich vordrängenden oder verschüchtert zurücktretenden, von Spalierbäumen berankten Häuser prangenden Mautnergasse. Über ihr als einzigartige Folie wächst aus doppelter Bastei-Umfriedung die Burg empor. Ihre Linie ist herb und streng wie die Zeit, wie die Anschauung der Menschen, die sie erbaut. Aber die Sonne der Gegenwart umschmeichelt sie mit lichten Tönen, der helle graue Stein ihrer Mauern, der grüne Grund des Hügels, der azurne Himmel malen ein Bild,

wie es farbiger und froher nicht gedacht werden kann, und wir sind sofort entschlossen, die kleine Stadt aus vollem Herzen zu lieben; nicht bloß zu bestaunen wie den fremden Zauber Italiens; denn es ist unsre Geschichte, deutsche Vergangenheit, die zu uns spricht: Sei gegrüßt![1])

Die Burg Burghausens ist kleiner und schmäler als die der alten Noris; allein ihre Formen, ihr Stil, besonders des Haupttraktes, erinnern recht an jene; nur fehlt der Erker, den eine spätere Periode der Hohenzollernburg angeklebt. Ein auffälliges Merkmal sind ihre der Befestigung dienenden kleinen, spitzen, meist durch einen Querbau zusammengehaltenen runden Türme, die die Burganlage in sechs sich verjüngende Höfe einteilen. Sie sind durch Tore geschieden, und wo die Gräben nicht aufgefüllt, durch Brücken verbunden. Es ist ein nie des Reizes entbehrender Spazierweg, vom äußern Burgfrieden an der Marktler Straße beginnend, dort, wo früher das Öttinger Tor seinen starken Riegel gegen die Ankömmlinge vorschob. Nur noch der mächtige Curaturm gräbt hier zur Linken seinen wuchtigen Fuß in den Boden. Er bewachte die einzige Zufahrt, sowohl von der Stadt als vom freien Land her. Seit 1836 aber umgeht ihn die unter König Ludwig I. erbaute bequeme Ludwigstraße. Ein Stück Burghauser Geschichte knüpft sich an seinen Namen. Kurfürst Max III. hat ihn als Wohnsitz und mit dem Vorrecht, eine Weißbierschenke zu errichten, dem wackern Kaminkehrermeister Cura vermacht, zur Belohnung für dessen tapferes Verhalten während der Bedrückung im österreichischen Erbfolgekrieg, wo es ihm und seiner kleinen Schar gelang, dreimal die wilden Horden der Panduren und Kroaten zu verjagen.

HUBERT HAGLER — **AUF DER BURG IN BURGHAUSEN**

Blick auf den Burgfrit. — Vgl. untenstehende Anmerkung

Unversehrt steht das zweite, das Christophstor. Es trägt als Schmuck das herzogliche Wappen und geleitet in den ersten Burghof, dem der alte freistehende Uhrturm sein besonderes Gepräge gibt. Zur Linken ruft die äußere Schloßkapelle mit feinem Glockenton aus wundervoll gegliedertem Türmchen den Wanderer in ihr Gartenreich. Das ist der laubige Rahmen für den säulengetragenen Vorbau des Eingangs. Das Pförtchen ist mit zierlichem Stabgeflecht gekrönt, zur Rechten und Linken neigen sich die anmutsvollen Gestalten des Englischen Grußes. Den Kenner wird die prächtige Eisenarbeit des Klopfrings und des Türschlosses freuen. Im Innern fesselte mich das alte Reliefbild an der Brüstung der Empore, das den Reichen Georg und seine Herzogin, die polnische Hedwig, zeigt, die dem springenden Löwen der Niederbayern ihren stolz aufgerichteten, weißen Adler gesellte. Diese Hedwig hat mehrere Jahre, getrennt von der herzoglichen Hofhaltung in Landshut, auf dem durch seinen köstlichen Weitblick bemerkenswerten Schloß zu Burghausen verlebt, vielleicht die letzte Glanzzeit und für längere Dauer die letzte friedliche des Geschlechtes und

---

[1]) **Die Zeichnungen auf S. 14—20 des Beiblattes sind im Jahre 1917 entstanden und klischiert worden. Es sind bildmäßig gesehene Ausschnitte, die unter Betonung des Malerischen und der farbigen Wirkung wiedergegeben und zwar im Sinne moderner Auffassung. Man darf also die Bilder nicht als nüchterne Veduten ansehen, sondern hat sie als künstlerische Gebilde zu betrachten, die weniger das Interesse des Kulturhistorikers, des Baukünstlers oder Geographen berücksichtigen und mehr auf das Ganze hin zu genießen sind. D. Red.**

HUBERT HAGLER AUS BURGHAUSEN

(Privatbesitz)

der Stadt. Denn in der Folge, da keine männlichen Erben vorhanden und Georg sein schönes Land seiner Linie und seiner an den Pfälzer verheirateten Tochter sichern wollte, kam es zu Streitigkeiten und dem sogenannten Landshuter Erbfolgekrieg. Der Friede des Jahres 1505 brachte das Land den oberbayerischen Herzögen zu.

Aber weder dieser, noch folgende Kriege haben der stattlichen Burg und den weitgedehnten Befestigungen ernstlichen Schaden getan. Um unzerstörte Türme geht der Flug der Hunderte von Dohlen, die hier ihr mietfrei Quartier gesucht und gefunden haben. Friedlich säumen die alten großen Steinkugeln den blumendurchwirkten Weg, der im Weiterschreiten zuerst an das düstere Tor führt, das von der ehemaligen Fronfeste und dem massigen Turm der Folterkammer gebildet wird. Den sogenannten »Haberkasten«, Stallungen und Futterräume, finden wir nicht mehr; dagegen erhebt sich im dritten Hof unversehrt der umfangreiche Bau des »Kornkastens« oder Zeughauses, dessen Stattlichkeit das Durchhalten auch bei einer sehr anhaltenden Belagerung verbürgen konnte. Der freie Platz, der nach der Abtragung des Haberkastens entstand, diente bis zur Auflösung Burghausens als Garnisonsstadt militärischen Übungen. Und nun war es wieder Landshut, das der einstigen Nebenbuhlerin als zweite herzogliche Hofhaltung, den Stuhl vor die Türe setzte, indem es das von Burghausen abziehende Bataillon der 16er bekam.

Ein schönes zweistöckiges Gebäude aus spätgotischer Zeit lenkt unsern Blick auf sich. Schon der abgeschlossene Vorgarten, das gedeckte Holztreppchen haben etwas Anziehendes, und die uns abgewandte Seite gegen den Wöhrsee verheißt eine entzückende Fernsicht. Lockend ist auch die Inschrift, die verrät, daß in diesem wohnlichen Hause Johannes Thurmayer von Abensberg, Aventinus, als Erzieher der jungen Herzöge Ludwig und Ernst von 1512—1515 gewohnt, und sein großes Geschichtswerk begonnen hat. Etwas später habe ich seine Ruhestätte im Friedhof zu St. Rupert und sein Grabmal in der wundervollen Vorhalle von St. Emmeram zu Regensburg aufgefunden und mich gefreut, den würdigen Mann, der schon an so bevorzugter Stätte sein Lebenswerk vorbereitete, auch am Abschluß des Daseins — 1534 — ehrenvoll untergebracht zu sehen.

Nur der Torbogen, über dem einst der Zeugwärtl hauste, trennt uns noch von dem Augenblick, da auch wir die Aussicht des Aventinus zu genießen imstande sind. Gleich hinterm Turm zur Rechten läßt uns ein Pförtchen durch die alte, grasbewachsene Mauer. Da liegt der idyllische kleine See, von dem die Maler schwärmen. Aus seinem Grunde steigt der Höhenzug auf, der das Burgwesen trägt, und all die prächtigen Türme und Türmchen, die Zwinger und Zinnen spiegeln sich in seiner klaren Flut. Die Flut ist zudem fischreich, also nicht bloß malerisch, sondern auch nutzbar. Eine Schwimm- und Badeanstalt macht den kleinen See, der als Spur eines früheren Laufes der Salzach hier zurückgeblieben scheint, doppelt angenehm. Es führen ahornbestandene Wege rundum, und die Bäume sind Stiftungen einzelner Bürger und weisen sich als solche durch ein kleines Schild aus. Jenseits des Wassers liegt eine Erholungsstätte, das Herzogsbad, inmitten hübscher Anlagen. Und dahinter steigt wieder ein Hügel an, der, wie die Basteien der Burg, eine wundervolle Fernsicht und den Anblick des Gebirges gewährt.

Innerhalb aber entzückt den Wandernden noch der in ursprünglicher Form erhaltene Graben vorm Georgstor und dieses mächtige, von zwei aus Tuffstein gebauten halbrunden Türmen überbrückte Tor, das dereinst den Zugang sperrte zum sogenannten Waffenplatz, dem ehemaligen Burggarten. Noch schmückt das durch eine gotische Steinumfassung vereinigte Doppelwappen der Niederbayern und der Polen die starke Mauer,

und das Einlaßpförtchen duckt sich noch wie ehedem bescheiden neben das stolze Portal. Innerhalb sind noch die Wehrgänge und die zu ihnen führenden hölzernen Treppen wohlerhalten, und darunter eine Mater dolorosa, eine von goldnem Mantel umhüllte sitzende Maria, den Leichnam des Herrn auf den Knien, eine ausgezeichnete Barockarbeit. Im Torbau gegenüber lesen wir wie eine ernste Warnung den Spruch:
Es ist ein Aug, das alles sieht,
Was auch in finstrer Nacht geschieht.

Der Burggarten ist voll herrlicher, hoher Kastanienbäume, deren tiefer Schatten zur nächsten Brücke, zum nächsten Graben, dem letzten Bollwerk vorm Eingang in die Burg geleitet. Von Vogelgezwitscher ist der alte Waffenplatz erfüllt wie einst von Waffenklirren. Streitbare Dohlen halten die Wache, und wenn sie lange genug das alte Gemäuer umflattert und unter heftigem Kreischen umschwärmt haben, lassen sie sich auf den Vorsprüngen, in den Nischen nieder, wo sie dann reglos wie kleine schwarze Heiligenfiguren auf Postamenten kauern. (Schluß folgt.)

HUBERT HAGLER VON DER BURG IN BURGHAUSEN

»DIE KUNST DEM VOLKE« (Heft 49)

LEO SAMBERGER

Der 13. Jahrgang der verdienstlichen Monographienreihe führt sich mit der Würdigung eines modernen Meisters ein — eine erfreuliche und zeitgemäße Erweiterung des dieses Unternehmen bestimmenden Programmes. Die Wahl bewährt den bisher festgehaltenen Grundsatz, nur Kunst allerbedeutendsten Ranges der Aufnahme in diese Hefte zu würdigen. Wie die meisten Teile der »Kunst dem Volke«, so behandelt auch dieses Heft eine einzelne Künstlerpersönlichkeit: Es ist Leo Samberger, dessen Kunst und bisherigem Leben P. Joseph Kreitmaier S. J. tiefgründige und lichtvolle Betrachtung widmet. Gerade diesen Künstler einem ausgedehnten Kreise nahezuführen, ist um so verdienstvoller, als es sich um eine Erscheinung ganz eigener, seltener Art handelt, die von der großen Menge und ihren alltäglichen Wünschen freiwillig sich absondert, um auf steilen, einsamen Pfaden den höchsten Zielen entgegenzuklimmen. Dieses Streben, diese Ziele, dieses mächtige Wollen und Erreichen in knappen, großen Zügen begreiflich, überzeugend, Bewunderung und Stolz erweckend zu schildern und zu würdigen, ist eine überaus schwere Aufgabe, der sich mit Erfolg nur ein Autor widmen konnte, dem wie diesem die Gabe tiefschürfenden Gedankens, feinsten Kunstverständnisses und klaren, kraftvoll edel behandelten Wortes eigen ist. Darlegung der geistigen Grundlagen, auf denen Sambergers Schaffen beruht, Schilderung der Jugendzeit des 1861 in Ingolstadt geborenen Meisters bildet den Anfang. Die Riesenkraft des sich entwickelnden, nach Ausdruck seiner gewaltigsten Empfindungen ringenden Geistes offenbart sich frühzeitig in der Wahl der Gegenstände und in ihrer stürmisch dramatischen Behandlung. Im höchsten Grade fesselnd ist nun die Schilderung, wie diese Sambergersche Kunst allmählich zu immer tieferer Seelenforschung reift, besonders auffällig in der neuartigen, selbständigen, edlen, Äußerlichem, Weichlichem abholden, mystischen Schilderung weiblicher Charaktere, in dem Eindringen in die geheimnisvollen Geistestiefen heiliger Persönlichkeiten, vor allem Christi. Alles Übergroße, Ungewöhnliche stößt zuerst auf Widerspruch. So geschah es auch Sambergers Idealkunst. Aus ihrer seelischen Vertiefung löst sich, schon lange im Stillen vorbereitet, allmählich seine Porträtmalerei — sein eigentliches Lebenswerk. Unerreicht ist er auf diesem Gebiete, mit Recht nennt ihn der Verfasser den »ersten Meister des modernen deutschen Charakterbildnisses«. Neben diesem Schaffen traten die religiöse und die Idealkunst bei Samberger allmählich in die zweite Reihe. Mit scharfem histo-

HUBERT HAGLER STRASSE IN BURGHAUSEN

rischem Urteile weist der Verfasser diesem Meister unserer Zeit seine Stellung in der Kunstgeschichte zu, als dem ersten, der seit Rembrandt wieder die Menschen darstellt, wie sie wirklich sind, weil es ihm gegeben ist mit psychologischem Scharfsinn in ihre Seele einzudringen. In diesem Sinne, mit dieser Eigenart ist Samberger »das letzte Glied einer Entwicklungsreihe«, er wurzelt in der Vergangenheit und lebt in der Gegenwart und für sie. Wie dies zu verstehen ist und sich aus den von Samberger geschaffenen Porträts ergibt, auch das Verhältnis zwischen der künstlerischen Form und dem geistigen Inhalte führt der Verfasser geistvoll aus. In jedem Zuge ist Sambergers Kunst, wie sie sich gibt, und was sie gibt, Widerklang seines eigenen tiefsten Seelenlebens, wahr und echt bis in die feinste Regung. — Der wertvolle Text ist von 41 Bildern begleitet — wenn man erwägt, was die Herstellung von solchen heute kostet, eine anerkennenswert große Zahl. Die Reihe wird eingeleitet durch das prachtvolle Selbstbildnis von 1917. An zweiter Stelle folgt das herrliche, 1896 entstandene Profilbild des Heilandes. Natürlich sind im ganzen die Bildnisse in der Überzahl. Aber es fehlt auch nicht an andern Werken. So sieht man u. a. die Kreuzigungsgruppe (von 1886), das Pfingstfest (1889), Paulus auf dem Wege zur Hinrichtung (1884). Von Idealköpfen und -figuren erwähnt seien u. a. zwei Paulusstudien (von 1909 und 1918), der Faust (1916), die Kassandra (1894). Weitere Aufzählung ist hier nicht möglich. — Die neue Umschlagzeichnung ist von Oscar Beringer.

Doering

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Münster i. W. Die Zeitverhältnisse hatten die Abhaltung der großen »IV. Tagung für christliche Kunst in Freiburg i. B. 1923« unmöglich gemacht; der Hauptausschuß lud so zu einer Ersatztagung nach Münster i. W. ein, die Ende September 1923 im Anschluß an die Generalversammlung der Görres-Gesellschaft stattfand. Aber auch hier mußten noch wesentliche Kürzungen der Tagesordnung vorgenommen werden. Unter dem Vorsitz Prof. Wackernagels nahm man die »Berichte über die Dekrete der Diözesansynoden betr. die Pflege der religiösen Kunst« entgegen; es sprachen die Herren Fuchs-Paderborn und Huppertz-Köln, dieser in Vertretung des Vorsitzenden Dompropst Middendorfs. Die Ausführungen gipfelten in der Tendenz, auf dem fraglichen Gebiete baldmöglichst überall rechtliche Grundlagen zu schaffen, etwa nach den Vorbildern der Diözesen Köln und Paderborn. An den Hauptausschuß wurde eine Resolution gerichtet, des Inhalts, daß der deutsche Episkopat gebeten werden solle, auf den Diözesansynoden die Fragen der kirchlichen Kunstpflege zu regeln; diese Pflege hat sich zu erstrecken auf die bereits vorhandenen Kunstwerke (alte Bauten, Ausstattungsstücke usw.), auf die kirchliche Gegenwartskunst (Neubauten, Aufträge, Anschaffungen) und auf die christliche Hauskunst, bei der es vor allem auf die Einflußgewinnung ankommt.

Die im Vorjahre zu Breslau und schon anderwärts besprochene Frage der Devotionalien und religiösen Hauskunst wurde mit Bezug auf die bekannte Resolution: »Die Tagung für christliche Kunst hält die künstlerische Hebung der christlichen Hauskunst und Devotionalien aus religiösen und kulturellen Gründen für eine unbedingte Notwendigkeit« aufgerollt. Schließlich befaßte sich die Versammlung mit der Schrift van Akens: »Christozentrische Kunst« (Verlag: A. Theben, Gladbeck i. W.), die bei aller Problematik und kleinen historischen Schiefheiten (so in der Ansicht über die alte Stellung des Altares) wertvollen Stoff enthält und entschiedene Anregung bietet. Man einigte sich auf den Antrag an die Tagung für christliche Kunst, wonach diese eingehend die Themen van Akens erörtern solle, um auch so zur Einheitlichkeit im Kirchenbau — jedoch ohne Unterdrückung

des individuell Reizvollen — zu gelangen. Im übrigen hofft man, im nächsten Jahre die große Tagung abhalten zu können, und zwar in Freiburg i. B., da dort nun einmal schon wesentliche Vorbereitungen getroffen sind. Aus der neugegründeten Sektion für Literatur und Kunstwissenschaft in der Görres-Gesellschaft, die unter dem Vorsitz von Sauer-Freiburg tagte, ist über den detaillierten Vortrag von Neuss-Bonn: »Das Problem der vormaurischen christlichen Kunst in Spanien« zu berichten; er gab Einblick in ein großes Feld altchristlicher Forschung, das zugleich ein wertvolles Symbol zu den orientalischen Forschungen Strzygowskis und Baumstarks ist; das Referat des Prinzen Johann Georg, Herzogs zu Sachsen, »Ikonographische Studien zu Cosmas Damian Asam« bedeutete nach dem, was insbesondere die Debatte bestätigte, die Hervorkehrung eines wesentlichen Barockstudienzweiges, indem alle zur Bildbeschreibung erforderlichen geistig-religiösen Unterlagen als Untersuchungszweck für die Barockkunst stärker als bisher neben der formalistischen Methode zur Geltung kommen müssen. Von besonderem Interesse war aus der historischen Sektion der Bericht von Prof. Klejntgens S. J. (Katwyk) über seine Funde bilderstürmerischer Akten im Münsterlande, zu deren Verarbeitung und Publikation er die Mitarbeit deutscher Gelehrter erbat. Dr. Gehrig

HUBERT HAGLER STRASSE IN BURGHAUSEN
Kasernweg

Bildhauer Franz Hoser (München) vollendete Ende Oktober eine Gruppe der Pietà in Holz. Dieses jüngste Werk des Künstlers dürfte zu seinen ausgereiftesten Schöpfungen gehören. Die Figuren Mariens und des Leichnams Christi mußten in eine Nische hineinkomponiert werden, deren Verhältnisse Schwierigkeiten boten. Unter dem Druck dieses Umstandes erfand Hoser eine Anordnung, die der künstlerischen Geschlossenheit und religiösen Weihe höchst vorteilhaft Rechnung trägt. Die höchst edle Schöpfung wurde sofort nach Fertigstellung an ihrem Bestimmungsort, Familiengrab-Kapelle Frey (Lodenfabrik, München) aufgestellt. Von der ursprünglich gewünschten Bemalung wurde mit Recht abgesehen.

Friesheim (Kr. Euskirchen). Das von Bildhauer A. Hertel (Köln) in Muschelkalk ausgeführte Denkmal für die im Weltkrieg Gefallenen stellt den Pfarrpatron St. Martin als das Bild christlicher Barmherzigkeit dar. Acht von Eichenlaub umschlossene Wappen alter Friesheimer Geschlechter schmückt das von einer Rundsäule getragene Kapitäl.

St. Johann (Kr. Mayen). Als Notstandsarbeit wurde durch die Pfarrgemeinde nach Plänen des Architekten J. Mockenhaupt ein Erweiterungs- und Turmbau der Kirche ausgeführt.

Rieden (Bzk. Koblenz). Durch Architekt Rohé (Bingen) wird nach Plänen des Architekten Marx (Trier) die Pfarrkirche bedeutend vergrößert (Notstandsarbeit).

Mondorf a. Rh. (Kr. Siegburg). Durch die Architekten Neuhaus und Fleckner (Köln) wurde an die Pfarrkirche eine Kriegergedächtniskapelle gebaut, die Kunstmaler Remmes mit Farbschmuck versah.

Köln. Die Neuordnung des Wallraf-Richartz-Museums wurde unter Direktor Dr. Schäfer begonnen. Dabei war maßgebend, den Besuchern zu ermöglichen, die Sammlungen nach chronologischer Anordnung zu besichtigen. Die Säle, welche den wertvollsten Besitz des Museums

HUBERT HAGLER — BLICK AUF DIE PFARRKIRCHE IN BURGHAUSEN

enthalten, die Altkölnische Malerschule, sind wieder zugänglich. Diese Sammlung umfaßt ungefähr 200 Bilder aus der Zeit um 1400 bis etwa um 1600. Von fachmännischer Seite wurde freilich eingewandt, daß die im Kreuzgange untergebrachten Bilder im Sommer durch die dort herrschende größere Hitze Schaden nehmen würden. Nachdem Dr. Schäfer an Stelle des Dr. M. Creutz zum Direktor des Kunstgewerbemuseums berufen wurde, liegt die weitere Ordnung in Händen von Dr. Hans Secker. Dr. Creutz hat die Direktion des Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld übernommen.

Köln. — Am 9. November wurden die oberen Räume des Museums für christliche Kunst (Stiftung Schnütgen) nach der Neuordnung wiedereröffnet. Aus der Sammlung wurde eine systematisch und geschichtlich geordnete Auslese getroffen, die erfolgte durch Museumsdirektor Dr. Witte, Assistent Dr. Beitz und Dr. Eschweiler. Im Anschlusse daran sprach Prof. Dr. Schäfer über die Neuordnung des Kunstgewerbemuseums, die zum Zwecke hat, eine übersichtlich, lehrreich und anziehend eingerichtete Bildungsstätte für das Volk zu schaffen.

Kottenheim (Bzk. Koblenz). In der Nähe der gotischen Pfarrkirche wurde nach dem Plane des Regierungsbaurates Nikolaus Pikkel (Koblenz) eine Kriegergedächtniskapelle in Form eines Zentralbaues errichtet. Das einheimische Material — Basaltlava und Tuff — wurde verwandt. Auf quadratischem Grundriß erhebt sich der Bau in kubischer Gestalt, nach einer Schräge bekrönt durch eine achtfenstrige Laterne mit einer kreuzgeschmückten Kuppel. Malerisch wirkt der schwärzliche Basalt des Fundamentes, der Ecklisenen, des Rundbogenfrieses, der Vierpaßfenster und Säulen der Kuppelfenster sowie des Einganges zu dem hellen gelblichen Tuff des übrigen Mauerwerkes. Den plastischen Schmuck führten die Gebrüder Mooz (Kottenheim) aus. Die Pietà in der Kapelle ist eine Arbeit des Bildhauers Andreas Kröner (Koblenz). Die Glasgemälde (2 Engel mit Spruchbändern und einem Sinnbild) wurden von Dr. Oidtmann (Linnich) geschaffen. Die herbstlichen Regengüsse beweisen, daß sich der Tuff als Außenstein für Gewölbe nicht eignet, da er das Wasser aufsaugt und nach Innen weiterleitet. Der harte Basalt in Plattenform wird bevorzugt werden müssen. Ebenso dürfte Tuffstein als Bodenbelag sich als ungeeignet erweisen.

Familienchronik. — Herr Kurat Ludwig Heilmaier in München bearbeitet eine ausführliche Familienchronik, die namentlich durch ihren Bilderschmuck eine über den Kreis der Familie Heilmaier und ihrer Freunde weit hinausreichende Bedeutung besitzt. Die letzte Lieferung enthält u. a. einen warmen Nachruf auf den am 26. August 1923 verstorbenen Bruder des Verfassers, den auch in diesen Blättern und in den Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst vielfach vertretenen und eingehend gewürdigten Bildhauer Max Heilmaier, Professor an der Kunstgewerbeschule in Nürnberg.

Mainz. — Am 28. September 1923 starb in Mainz Herr Domdekan Dr. jur. Ludwig Bendix. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst verehrte in ihm den begeisterten und rührigen Vorsitzenden der Mainzer Diözesangruppe.

Anfangs Januar starb in Frankfurt am Main Maler Wilhelm Steinhausen. Er war 1846 geboren. Eine Biographie des Künstlers, der hier mehrfach gewürdigt wurde, wird folgen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

MITGLIEDERBEITRAG 1924

Der Jahresbeitrag zur Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst für 1924 beläuft sich bei Einzahlung bis 1. April auf 5 Goldmark, bei Einzahlung nach dem 1. April auf 6 Goldmark.

Wir verweisen im übrigen auf S. 64 des dritten Heftes.

25% FÜR VERMITTLUNG

Ein Geschäftsmann, Inhaber einer »Altarbauerei«, schreibt einem angesehenen Künstler, daß ein Geistlicher für seine Kirche durch ihn (den Geschäftsmann, nicht den Künstler) eine Wiederholung einer von diesem Künstler gemalten Bilderserie zu erhalten wünsche. Er ersucht den Künstler um gefl. umgehende Preisangabe; bei der Preisberechnung solle dieser für ihn 25% einberechnen.

Der Künstler antwortet, daß er bereit sei, die Bilder zu liefern, lehnt jedoch ab, in seiner Preisberechnung 25%, wie gewünscht, für den Geschäftsmann einzubeziehen. Inzwischen hatte die bischöfliche Behörde von dem Fall Kenntnis erhalten, nicht durch den Künstler, und sie forderte den Zwischenhändler auf, ihr den Namen des geistlichen Bestellers zu nennen. Es stellte sich heraus, daß der Auftrag vom Ausland kam. Das Vorgehen der oberhirtlichen Stelle ist vorbildlich und aufs wärmste zu bedanken. Würde das gleiche Verfahren in allen durch Mitwirkung des Klerus erreichbaren Fällen angewendet, so würde der Weizen des ausbeuterischen Unternehmertums bald nicht mehr so üppig blühen. Auslagen des vermittelnden Geschäftsmannes dürfen nicht dem Künstler angekreidet werden.

In der Regel wenden sich Unternehmer überhaupt nicht an jene Künstler, deren Werke sie kopieren lassen oder sonstwie ausnützen, sondern bedienen sich widerrechtlich beliebiger Reproduktionen für Kopien durch völlig Unberufene.

Wir begrüßen es freudig, wenn das Ausland sich an der Förderung unserer hochstehenden christlichen Kunst beteiligt. Zu bedauern aber ist es, wenn das Ausland über die deutsche christliche Kunst sich aus den Angeboten von Geschäften unterrichtet, statt direkt zum Künstler zu gehen oder sich der kostenlosen Vermittlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (München, Karlstr. 6) zu bedienen. Dieser gerade Weg ist der bessere und, wie man sieht, auch der billigere. S. Staudhamer

BURGHAUSEN

Von ANNA BLUM-ERHARD

(Schluß)

Es ist, als wollten sie betonen, daß sie jetzt Herren sind hier oben, und wenn man die ungezählten Scharen betrachtet, ihr unermüdliches Aus und Ein, ihren herrischen Schrei hört, läßt man sich überzeugen. Es ist ein wundervolles, beneidenswertes Gebiet, das sie besitzen. Jeder Blick zur Rechten und Linken, zum Wöhrsee und zur Salzach, auf die tiefgelegene Stadt und die jenseitigen Höhen, das österreichische Ufer, in die Ferne auf die schneebedeckten Gipfel der Alpen bestätigt es. Stundenlang möchte man sitzen, dort wo der Weg abwärts führt zu den Häusern des jetzigen Geschlechts, in stiller Betrachtung verloren. Alte Zeiten des Glanzes vorüberrauschen lassen! Erlauchten Gästen in die mächtige Burg folgen! Vielleicht den Schritt hören des gelehrten Aventinus, der durch die kleine Pforte in den Schloßhof tritt . . . . .

Auch unserm Klingelruf öffnet sich die eisenbraune Tür. Hochauf ragt innerhalb der gerundete Bergfrit, in dessen Haft der Bayernherzog Ludwig der Gebartete soll geschmachtet haben. Und wir merken, daß wohl bloß der Glanz des unwiederbringlich Versunkenen es ist und ihres unversehrten Hereinragens in unsere nüchternen Tage, der uns stille Beschauer bezaubert. Denn sie war hart und herb und streng wie ihre Bauart, die alte Zeit. Zur Linken schmiegt sich, als hätt' es in all dem Trutz und Schutz nichts zu suchen, das Kapellchen des 13. Jahrhunderts an die Schatzkammer, in der Heinrich der Reiche im 15. Jahrhundert 500 000 Dukaten aufbewahrt haben soll. In ihr Gewölbe führt eine eiserne Tür mit der Jahrzahl 1484.

Die kleine frühgotische Kapelle mit noch romanischen Formen an Turm und Presbyterium ist besonders von Ludwig dem Bayern reichlich beschenkt worden. Von ihrer früheren Einrichtung ist nur noch ein silbernes Rauchfaß und eine Glocke, ein spätgotischer Hochaltar, alte Fresken und eine Statue des heiligen Georg vorhanden. Sie ist wie das ganze Schloß in den letzten Jahren stilgemäß erneuert worden.

Querüber als Abschluß des Burghofes stellt sich der ehemalige Pallas, der Fürstenbau, in dessen oberen Stockwerken die staatliche Gemäldesammlung Aufstellung gefunden hat, mit meist deutschen Meistern, aber auch Niederländern, Franzosen und Italienern. Die zur Rechten sich anschließende Kemenate enthält die Sammlungen des städtischen Altertums- und Museumsvereins. Interessant sind die Funde aus der keltischen, römischen und bajuwarischen Zeit des Gaues, der sich der Besiedlung schon in der älteren Bronzezeit rühmen kann. Er war aber auch von Straßen der Römer durchzogen, von ihren Schanzen besetzt — Hügelgräber, Grabsteine, Öfen und Münzen sprechen ringsum von der Römer längerem Aufenthalt.

Von den Fenstern des Pallas aus bietet sich nach allen Seiten der herrlichste Ausblick. Es ließe sich denken, daß auch er neben der beherrschenden Lage, die eine Überrumplung durch den Feind ausschloß, die ersten und alle nachfolgenden Erbauer eines Kastells anlockte. Jäh fällt der Höhenrücken gen Westen ab. Starke Zwinger schreckten selbst den unternehmendsten Widersacher, den's den Steilhang von Süden her anzugreifen gelüstete. Östlich war der Fluß Schutz, von dessen Ufer sich

HUBERT HAGLER VON DER BURG IN BURGHAUSEN

Zum Art. S. 21 des Beibl.

über die große Salzachbrücke, die hier vom österreichischen Örtchen Ach her einmündet, hat natürlich der Grenze wegen eine starke Einschränkung erfahren, und wenige sind der Reisenden, die sonst mit Vorliebe von jenseits des Flusses das köstliche Bild der Stadt in sich aufgenommen haben, wenige, die jetzt den Ausflug hinüber an die Quellen des guten Weins und der schönen Aussicht wagen. Man wirft sehnsüchtige Blicke auf den vielgewundenen Fluß mit seinen berühmten, farbig reizvollen Steilabhängen, und begnügt sich, wenn man keines Passes sich erfreut, mit der Güte des Wachhabenden, der einen bis in die Mitte der Brücke geleitet — bis hierher und nicht weiter!

Hochauf ragt die stattliche Pfarrkirche (Abb. S. 23). Beherrschend reckt sie den mächtigen Turm mit der Barockkuppel über die Häuser empor, eine Fürstin über das Gesinde, und selbst der wehrhafte Eindruck der Burg und ihrer Bauten, an denen sie hochstrebend ihre Größe mißt, tut ihr keinen Abbruch. Auch die merkwürdigen Widersprüche ihrer Bauart, der gotische Unterbau, die sich verjüngende, eigenartige Doppelkuppel des 18. Jahrhunderts auf den Stockwerken des 14., stören die Harmonie nicht, ob wir nun vom Ufer der Salzach, von der Fülle oder Stille des Marktplatzes zu ihr aufsehen, oder ob wir von den Basteien aus das Bild der Stadt, der sie das Gepräge gibt, überfliegen. Ihre Größe — der Turm erreicht eine Höhe von 78 Meter — ist Monumentalität. Die Gebilde der Südstädte an den oberitalienischen Seen steigen vor unserm geistigen Auge auf — wir erinnern uns an Lugano, an den die ganze, terrassenförmig vom Seegestade ansteigende Stadt überragenden, gebieterischen Turm von St. Lorenzo — dies hier ist eine in kleinem Stil gehaltene köstliche Wiedergabe. Südlich angehaucht wie fast alle Inn- und Salzachstädte ist auch Burghausen. Da ist die weiße, willkürlich erhöhte oder niedrig gehaltene Steinmauer gegen den Strom — da sind die flachen Dächer, die ausladenden Dachrinnen, die trügerischen, vielgestaltigen Scheingiebel — das geräumige Haustor und das breite Ladenfenster zu ebener Erde der Handelstadt. — Die burgartig vorgestemmten Grundpfeiler — der Spalierbaum daneben — der in die dicke Hausmauer eingefügte »Spion«, ein schräg gestelltes,

die Stadt auf schmalem Raum bis an den Berg zieht. Nur gegen Norden verflacht sich die Zufahrt hinaus ins freie Land, doch stand hier das mächtige Bollwerk des Öttinger Tores, von dessen massivem Bau noch der Turm des Cura Zeugnis ablegt. Auch die Stadt stammt aus gotischer Zeit. Der längst bestehende Ort wurde dazu im 13. Jahrhundert erhoben. Zweihundertundfünfzig Jahre genoß er die Würde und Vorteile einer Nebenresidenz. Ein lebhafter Handel mit Salz vermehrte den Reichtum der Bürger. Von diesem zeugen die prächtigen Bauten. Ihre geraden, hohen Stirnmauern, ihre Scheingiebel, Treppengiebel und was sonst der reiche und phantasievolle Sinn an Zierat erfand, begrenzen die lange, schmale, malerische Herzog-Georg-Straße und den schönen, breiten Hauptplatz, unter dessen hohen Kastanienbäumen um den Marmorbrunnen mit der feinen Mariensäule und um den mit dem weißen Marmorlöwen sich das rege Marktleben abspielt. Auch ihm hat der Krieg Eintrag getan. Die Wallfahrt

schmales Ausguckfenster — und nicht zu vergessen die in den Scheingiebeln freigelassenen Lukken, durch die sich die Wasserrinne zwängt und zugleich ein neugieriges Stück blauen Himmels, der es nicht erwarten kann, bis er in die enge Gasse schauen und an dem Gewimmel da unten teilnehmen darf.

Charakteristisch ist auch die geringe Zahl der Straßen. Auf engem Raum drängt sich Leben und Weben, Handel und Wandel zusammen, und in all diesen Orten, deren wirtschaftliche Bedeutung mit dem Verschwinden der Saumtiere gesunken ist, ist das Memento ihrer Blüte und ihres Ruhmes noch im breiten, prächtigen Marktplatz vorhanden. Ans Wasser hinunter und an den Burgberg hinan schleichen sich noch verstohlene Gäßchen. Allein das Herz der Stadt ist der Platz. Und er ist gerade hier hervorragend schön. In dem jetzt als Königliches Studienseminar verwendeten Bau, mit den drei so keck und zierlich aufgesetzten Türmchen, dem im Maßwerk angebrachten großen, kurfürstlichen Wappen über dem dritten Stockwerk hat er einen besonders köstlichen Zierat sich aufbewahrt. Das Rathaus, ein stattlich von der Barockzeit in ihrem Stil umgemodeltes Gebäude, hat den gotischen Grundton im Innern festgehalten. Gegenüber auf erhöhtem Platz steht die Jakobs- oder Pfarrkirche, die Tochter oder Enkelin einer schon im Jahre 1140 eingeweihten, wahrscheinlich romanischen Basilika, aus deren durch Brand zerstörten Trümmern der gotische Bau des Jahres 1353 sich erhob. Auch von ihm sind nur noch, nach teilweisem Einsturz im Jahre 1851, Chor und Turm erhalten. Das Langhaus in seiner jetzigen Gestalt wurde infolge seiner Baufälligkeit daraufhin neu errichtet. Nach rechts zweigt von hier die »Messerzeile«, malerisch erhöht über die anderen Stadtteile, während noch höher sich die Stufenstraße des »Kasernenwegs« zwischen die Terrassengärten des Burghangs steilauf zwängt und in einen kleinen Mauerdurchlaß vor dem Georgstorgraben mündet.

HUBERT HAGLER — HAUPTPLATZ IN BURGHAUSEN
Text S. 21 des Beibl.

Der gute Geschmack — oder vielleicht auch der bisher verhältnismäßig schwache Zustrom von Fremden — hat die Burghauser abgehalten, diesen einzig schönen Ausblick, dessen sie sich selber fleißig von einem überdachten Bänkchen aus erfreuen, mit dem an anderen Orten üblichen »Bellevue« oder »Bella vista« zu verunglimpfen. Doch kein Freund des reizenden Salzachstädtchens wird scheiden, ohne gerade diesem Fleck ein unverwelkliches Erinnern zu bewahren. Dicht vor dem Beschauer hebt der Kirchturm von St. Jakob sich über die Straßenzeilen mit ihren italisch flachen Dächern, die den Eindruck von ihm bewegten Lauf aufgehaltenen Wellen hervorrufen. Über sie fluten die Wellen der herrlichen Töne aus dem Glockenstuhl; sieben Glocken führen hier das Wort. Weit über das Weichbild der Stadt, über die waldigen Höhen, über den vielgewundenen raschen Fluß und über all die schmucken Dörfer im Umkreis schallt das mächtige Getön. Oder wenn sie schweigen, dringt der Klang heller Kinderstimmen herauf. Es wird viel erzogen und gelehrt. Es wimmelt von Seminaren und Instituten, es gibt viel Jugend hier, und man mag ihr das Aufwachsen in der köstlichen Luft gönnen. Aufdringlicher und geschwätziger gebärden sich die Dohlen. Ihnen scheint das einzige Erb- und Anrecht zugestanden zu sein.

Erst die Dämmerung vertreibt sie, und die große Stille kommt. Räderknarren, Hundegebell, Chorgesang und Kinderspiel geh'n unter wie die sanfte Stimme der Nonne, die die Kleinen gebändigt, in den Schatten der Nacht. Riesenhaft steigt der Turm auf, kleine rote Lichtpunkte in der Tiefe geben die Richtung der Gassen an, die die Finsternis verschlingt; das Band des Flusses läßt sich

nur ahnen im Geisterschimmer der späten Stunde. Wie ein schwarzer Gürtel schmiegt sich der jenseitige Wald, wie ein dunkler Rahmen der hohe Steilhang um das schemenhafte Bild. Der silberne Klang einer Mandoline aus einem Alkoven oder einem Gassenwinkel hüllt den einsamen Lauscher in der Höhe zauberisch ein. Und von oben fällt die Verklärung der ewigen Sterne — — —

Das ist Burghausen bei Nacht. Es ist so völlig verschieden von dem des Tages, wie eben ein Traum von der Wirklichkeit. Und fast mit Wundern nimmt man am frischen, klaren Morgen die Wege, steht still an der Stelle, die uns des Nachts in ihren Bann getan, und schleicht, wenn die ersten Sterne aufsteigen, verstohlen und wie unter einem Zwang wieder zwischen den puppenhaften Gärten der in die Burgtürme und Mauern eingebauten Kleinwohnungen, an Uhrturm, Fronfeste und Kornkasten vorbei nach dem Auslug, der uns die geheimnisvolle Offenbarung geschenkt.

Und das ist das Wunder: das nächtliche Bild verliert nichts von seinem Reiz. Wie die Radierung eines alten Meisters, wie ein Rembrandtsches Gemälde können sich Aug' und Herz immer wieder dran ergötzen.

Aber auch der Tag schenkt noch allerlei Schönes! Wer könnte an der wuchtigen Gestalt des alten Pulver- oder Törringturmes, dem Abschluß der Vorstadtbefestigung, am Südausgang der Stadt vorbeiwandern? Wem prägte sich nicht das liebliche Idyll der kleinen Kreuzkirche ein? Wessen Blick wird nicht gefesselt durch die Rokokokirche von Marienberg, die von ihrem Hügelvorsprung salzachaufwärts das Land beherrscht? Heiligkreuz, am Weg nach Marienberg, wird schon 1397 in den Urkunden erwähnt. Ein frommer Michael am Steg hat die Kapelle, die später zum Kirchlein ausgebaut wurde und heute noch durch ihren edlen gotischen Stil entzückt, mit der Stiftung einer hl. Messe bedacht und einen Vikar dort eingesetzt. Der Baumeister Hans Wechselberger hat seinen Namen und die Jahrzahl 1477 am Schwibbogen eingemeißelt. Prächtig ist das Portal mit den gekreuzten Stäben und der Säuleneinfassung, und der uralte Steinbrunnen davor, über den der Kirschbaum seine weißen Blüten streut, ein unvergeßliches Bild.

Pomphafter gebärdet sich die bekannte Wallfahrtskirche Marienberg. Die nicht ausgebauten Türme verstärken den quadratischen Eindruck des stattlichen Bauwerkes, das als Nachfolgerin der im 12. Jahrhundert bestehenden Kirche 1759 zu bauen begonnen wurde. Man steigt auf feierlichen Stufen, einer großartigen Freitreppe, geziert mit romanischen Säulchenkapitellen des Raitenhaslacher Klosterkreuzganges, empor, und genießt außer der reichen Innenausstattung, dem Deckengemälde Heigls, den in Gold und Gelb funkelnden Altären, einem Gemälde Lorenzonis (1762) — beim Heraustreten einen unvergleichlichen Rundblick über das von der verschwenderischen Natur großzügig und farbenreich entworfene Bild einer deutschen Ideallandschaft — sanfte Höhenzüge — üppige Niederungen — ein schimmernd grüner belebender Fluß — die mittelalterliche Burg mit zu ihren Füßen gelagertem Städtchen — Weiler und Flecken und einige halb am Abhang verschwindende Gutshöfe mit alten schönen Herrenhäusern, Schneckengiebeln, mit vier flachrunden, nur wenig vorspringenden Erkern, die die Ecken der Gebäude flankieren — und wer könnte der Lockung ins Tal und zum Wasser niederzusteigen widerstehen? Auch die geräumigen Ställe und Scheuern schützt das mächtige und doch elegante französische Mansardendach; wundervolle, vielhundertjährige Spalierbäume mit Edelobst, alter Eppich, weite Gärten mit Springbrunnen und leise nur sickerndem Strahl, bröckelnde Mauerumfassung mit Steinpfeilern weisen in längst entschwundene Zeiten — reden Bände alten Geschehens, das nun unter dem hundertfach umgegrabenen und aufgeackerten Boden schläft.

Wenn man weitergeht, dahin, wo bereits die Säulenkapitelle der Marienberger Freitreppe, die Grabmalsinschriften der Äbte wiesen, nach Raitenhaslach, dem hinter hohen Bäumen und an entlegenem Weg versteckten Kloster der Zisterzienser Mönche, spricht wieder die alte Zeit zu uns — spricht laut trotzdem deren Asyl jetzt Brauerei, Wirtschaft, Schule und Pfarrhaus umfängt. Spuren der ersten, romanischen Zeit finden sich noch an dem Prachtbau der jetzigen Kirche, deren Formen im Aufbau aus dem 17. Jahrhundert, deren Inneneinrichtung und Fassade aus der Mitte des 18. stammen. Man darf ruhig zugestehen, daß, was wir hier sehen, eine Glanzleistung des Rokoko genannt werden muß. Es ist ein Schwung und eine Belebung und eine Fülle, der man die Bezeichnung »klassisch« geben möchte. Sehenswert sind auch die im Vorraum untergebrachten Grabsteine aus der Zeit der Äbte und das Epitaphium des Ritters Zuckschwert (1236). Die Malereien der Decke hat der Ottobeurer Zick mit Beziehung auf das Leben des hl. Bernhard gegeben; das Altarbild von der gleichen Hand stellt eine Himmelfahrt Mariens dar. Prächtig sind die Intarsien der Beichtstühle, die geschnitzten Leuchter, die Türbeschläge.

Am jetzigen Wirtshaus zu Raitenhaslach ist eine Bischofsmütze angebracht mit Stab, darunter im linken Wappenschildteil die Mutter Gottes mit dem Kinde, im rechten ein Herz mit einer Krone. Die Inschrift lautet: Anno 1585 ist bei Herrn Wolfgang Mannhäuser, Abbte, diese Dafern wiederumb erbaut worden.

Auch Raitenhaslach schaut über den Fluß hinüber ins Österreichische, wohin vom Ufer aus eine Fähre führt. Obstreiche Hänge, »Paradies« genannt, ein Blütengarten im Frühling, und die scharfe Biegung des Flusses, das sogenannte Salzachknie, geben der Landschaft ihren Reiz. Dem Wanderer auf der Heerstraße steht bei klarem Wetter die Alpenkette von den Salzburger Höhen bis zum Wetterstein vor Augen.

Nördlich von Burghausen strecken sich weite Wälder in der Richtung gegen den Inn und gegen die Alz. Dazwischen scharen sich freundliche Häuser um manchen alten Herrensitz, wie z. B. um das prächtige Schloß des Freiherrn von Ow in Piesing, um den Edelsitz in Haiming, oder um altertümliche Kirchen, wie die gotische zu Bergham, die so fein und stolz nach dem geschäftigen und stattlichen Marktl hinunterschaut. Sind wir hier bereits an den Inn und seine romantischen Ufer gelangt, so leiten doch die Spuren des prähistorischen Alzkanals, der ehedem bei Bergham mündete, ins Gebiet dieses wundervollen, in breitem Bette vielverästelten Wassers, dessen Färbung mit der Salzach wetteifert. Und wir haben Hohenwart erreicht mit seinem thronenden Kirchlein, um 1500 erbaut, und den Beginn der vorzeitlichen Alzkanäle.

Rückwärts gegen Burghausen zu mahnen die Namen der weitgedehnten Forste, wie Klosterholz und Nonnenholz an den reichen Besitz der Kirche und ihren beherrschenden Arm. Mehring, das alte, ein zu Füßen seiner hochgelegenen, ummauerten,

einst romanischen Kirche versammeltes Dorf, war früher Wohnsitz der Pfarrherrn von Burghausen. In der dörflichen Bauart herrscht das umschlossene Viereckgehöft vor. Die Mauern sind hoch, verhindern den Einblick und große Tore an der Vorder- und Rückwand lassen die Wagen aus und ein. Zwischen Wohnhaus und Stall und Scheuer liegt die Dungstätte, der Brunnen, tummeln sich die Hühner. Wie in einer Burg im kleinen herrscht der Bauer in seiner Umfriedung, an die sich meist in nächster Nähe die Wiesen- und Ackergründe anschließen Der Boden ist reich und ertragsfähig, ein gewisser Wohlstand verrät sich überall.

Für den Geologen ist die Umgebung von Burghausen deshalb belangreich, weil sie in das Gebiet des ehemaligen Salzachgletschers gehört, dessen Ausdehnungsgrenzen sich deutlich an den verschiedenen Moränenwällen, am Hechenberg, bei Nunreit und Asten erkennen lassen. Im Geröll finden sich die mannigfachsten alpinen Gesteine. Ein erratischer Block von Quarzit liegt auf dem Waldhügel, der die hübsche, dem Andenken der hl. Wilgefortis gestiftete Kümmerniskapelle trägt. Zahlreiche tierische und pflanzliche Überreste und Abdrücke weisen Lehm und jener Kalktuff auf, dessen Bildung man an der Flußseite in der Vorstadt trefflich beobachten kann. Beim Schloßbau ist vorzüglich dieser Tuffstein verwendet worden.

Der Geschichtsforscher, dem sich ein Jahrtausende umspannendes Gebiet hier aufgetan, wird sicher nicht versäumen, gegenüber im Österreichischen, in der Gegend von Gilgenberg, den Spuren des Meier Helmbrecht nachzugehen, dessen väterlicher, durch das bekannte älteste deutsche Volksepos berühmt gewordener Hof urkundlich im heutigen Lenzengut zu Reit nachgewiesen werden kann.

Wie stark die Anziehung Burghausens auf Naturfreunde und Maler ist, haben Stift und Pinsel im letzten Jahrzehnt zur Genüge bewiesen. Ja, es sind sicher die Künstler gewesen, denen wir die »Entdeckung« der prächtigen Stadt mit ihren malerischen Ufern, die sich an einigen Stellen durch den Anblick gewaltsam gebahnter Rinnsale und schauerlicher Schluchten zur Romantik steigern, zu verdanken haben. Jedenfalls darf sich das Salzachstädtchen getrost, was Altertümlichkeit und Einheitlichkeit, also Stilreinheit betrifft, neben Rothenburg, das Idyll an der Tauber, stellen. Das wundervolle Band des zartgrünen, schäumenden Wassers und die großartige Schau auf den Kranz der Hochalpen gibt ihm sogar einige Vorzüge vor jenem. Und wir freuen uns, dem schönen Bild der Vergangenheit im westlichen Bayern ein ebenso treffliches im Osten gegenüberstellen zu können.

KREUZWEG IN BRUSTBILDERN

Es ist Sitte, alle Kirchen mit Kreuzwegbildern zu schmücken. Notwendig sind ja die Bilder nicht, aber berechtigt.

14 Bilder sind zwar schon etwas viel, vollends in kleinen Kirchen, auch ist zu bedenken, ob nicht die Hauptfigur Christus, neben den vielen Henkersknechten etwas zu kurz kommt, ob manche Figuren nicht mehr zerstreuen als erbauen. Auf den 14 Bildern wären am Ende ein halbes Hundert Henkersknechte zu entbehren,

Das Volk stellt sich das Leiden Christi zu sinnlich vor, zu wenig als Seelenleiden. Im Antlitz Christi muß schließlich alles liegen. Wie es nun im Buche Sirach 13,32 heißt: Den Ausdruck eines guten Herzens wirst du mühsam finden, ist damit den Künstlern eine schwere Aufgabe gestellt.

Natürlich kann man jede Station auf 2—3 Figuren reduzieren. Wenn man nun das viele Fußwerk wegließe, könnte man denn nicht einen Kreuzweg in Brustbildern herstellen? Da wird mancher erschrecken. Doch beginnen wir sofort:

1. Station: Christus und Pilatus in Brustbildern, Schuld und Unschuld, Demut und Hochmut, Sanftmut und Roheit, Liebe und Lieblosigkeit einander gegenüber.

2. Station: Christus empfängt das Kreuz oder breitet die Arme danach aus, wäre als Brustbild sehr wirksam.

3., 7. und 9. Station: Es braucht keinen Schergen, der am Heiland zerrt und reißt oder auf ihn hineinschlägt. Es braucht keine höhnischen Pharisäer, Christus allein in seiner göttlichen Ruhe unter dem Kreuze sich beugend, niedersinkend oder niedergeworfen genügt.

4., 5. und 6. Station: Christus und Maria, Christus und Simon von Cyrene, das Schweißtuch der hl. Veronika, sonst nichts.

8. Station: Christus und 2 fromme Frauen in Brustbildern.

10. und 11. Station: Christus seiner Kleider beraubt, ans Kreuz geheftet, ein Soldat genügt.

12. Station: Nur Christus am Kreuze als Brustbild.

13. Station: Die Schmerzensmutter als Brustbild genügt vollauf.

14. Station: Christus im Grabe, Brustbild, von Engeln betrauert.

Ich glaube, daß sich die Sache auf diese Weise ganz wohl künstlerisch darstellen läßt.

Außer mehr Verinnerlichung und Konzentration gäbe es noch andere Vorteile: die Figuren würden größer werden im Verhältnis, etwa Lebensgröße und so mehr von ferne sichtbar, das Ganze vielleicht billiger, aber freilich auch schwerer und etwas Neues, was kein Fehler ist.

Auch im Format könnte man abwechseln, es mehr dem Raume anpassen, nicht 14 Bilder malen und dann sich fragen: jetzt, wo hängt man sie auf? Man könnte auch mehrere Stationen auf einem Bild vereinigen, wie es schon geschehen ist.

Bei Brustbildern eine gewisse Einförmigkeit zu vermeiden, mag allerdings schwer sein.

Stegmaier, Pfarrer

DIE »KUNST DEM VOLKE« (Heft 50)

GEORG BUSCH

Das erste halbe Hundert der schönen Monographien ist abgeschlossen! Welch ein trefflicher Erfolg, welch eine Rechtfertigung aller an dieses wahrhaft ideale Unternehmen gewandten Mühe und Aufopferung. Das Volk, die Masse der Ungezählten, deren Sinnen über Mühe und Plage des Alltages hinausstrebt nach Erhebung des Geistes, nach Läuterung und Erquickung an dem Schönsten und Höchsten, wozu Gott ausgewählte Menschen befähigt hat — dieses Volk hat begriffen, welche Werte die von der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst ihm dargebotenen Hefte enthalten, welchen Gewinn es aus ihnen ziehen kann; die Jugend vor allem, aber nicht minder das Alter, das sich von des Lebens Beschwerlichkeiten nicht hat überwinden lassen. Durchmustern wir jetzt die Verzeichnisse dieser Monographien, die in 50 Heften und drei Sondernummern enthalten sind, so erfahren wir von den weitaus meisten, daß sie

schon seit langer Zeit vergriffen sind — trotz der Höhe der Auflagen, die von vornherein auf reichlichen Verkauf berechnet waren. Bereitwillig und dankbar ist das Volk auf die Absicht des Unternehmens eingegangen, in zahllosen Häusern und Herzen haben herrlichste Erzeugnisse wahrer Kunst aus alten und jungen Tagen eine Stätte gefunden, wo sie still leuchten und wirken, die Gegenwart erhellen und Wege der Zukunft zeigen. — Im Jahre 1909 wurde »Die Kunst dem Volke« begründet, das erste Heft (geschrieben von Dr. Joh. Damrich), sprach von Deutschlands größtem Meister, von Albrecht Dürer. Bald folgte eine Monographie (von P. Strunk) über den edelsten Künstler Italiens, den herrlichen Fra Angelico. Mit diesen beiden Schriften war ein Thema gegeben, das in der »Kunst dem Volke« seitdem mit besonderer Vorliebe und vorzüglichem Erfolge behandelt worden ist, das der Künstlerbiographie. Von deutschen Meistern fanden Würdigung im Rahmen dieser Monographien Joseph von Führich, Moritz von Schwind, der jüngere Holbein, Th. Horschelt, Peter von Cornelius, Albrecht Adam und seine Familie, Spitzweg, Waldmüller, Steinle, Feuerbach, Ludwig Knaus, Rethel, in den beiden letzten Heften des halben Hundert endlich Leo Samberger und Georg Busch. Dazu gesellen sich von Nichtdeutschen Murillo, die Robbia-Familie, Rubens, Ghirlandajo, Velasquez, Van Dyck, Frans Hals, Terborch, Rembrandt. Von den Sondernummern (mit teils farbigen Bildbeilagen), behandelte eine den genialen Matthias Grünewald, eine zweite Richter, Schwind und Spitzweg, eine dritte Rubens und Van Dyck. »Welch reicher Himmel, Stern an Stern!« Die Malerei fand außerdem noch in zwei Monographien Würdigung, die sich mit der altkölnischen und altschwäbischen Schule beschäftigten. Der Architektur galt eine Anzahl von Heften. Eins davon (von Dr. A. Huppertz) beschrieb die Schönheit des Kölner Domes, die Bearbeitung der übrigen (Berühmte Kathedralen der mittelalterlichen und der nachmittelalterlichen Zeit, die deutsche Burg, Dome von Bamberg; Mainz—Worms; Limburg—Naumburg; Ulm—Freiburg—Straßburg) war Aufgabe des Schreibers dieser Zeilen. Von großem, vielseitigem Interesse waren Hefte über Weihnachten in der Malerei, die Madonna in der Malerei, ein Besuch im Vatikan, die Weihnachtskrippe, Dantes Göttliche Komödie. Tief bedeutsame Mahnung zur Bewunderung und Dankbarkeit enthielt das für die bayerische Heimat- und Geschichtskunde wichtige Heft über König Ludwig I. von Bayern und seine Bauten. Mit Recht darf man sagen, daß in diesen 50 Heften (öfter sind zwei Nummern zu einem Hefte vereinigt), ein köstlicher, staunenswert reicher Schatz an Schönheit und Herrlichkeit, eine wunderbare Fülle von Anregung und Belehrung gesammelt ist. Die ausgezeichneten Bilder, deren selbst in diesen letzten schlimmen Zeiten jedes Heft eine sehr große Zahl enthält, und die mit Sachkenntnis, Liebe und volkstümlicher Begreiflichkeit geschriebenen Texte wirken zusammen, um den hohen Zweck des Unternehmens zu fördern und zu erreichen.

Das 50. Heft gedenkt in einem kurzen, warm geschriebenen Vorworte mit Anerkennung und Dank der Verdienste aller derjenigen, die bisher als Redaktionsmitglieder, als Textverfasser, als technische und sonstige Helfer der »Kunst dem Volke« zur Seite gestanden sind. Es bringt ganz besonders auch der Dankbarkeit gegen den Begründer und rastlosen, opferfreudigen Leiter des Unternehmens, den Bildhauer Professor Georg Busch, dadurch zum Ausdrucke, daß es sich die Würdigung seines Wirkens und Schaffens zum Thema erwählt hat. Der Text des Heftes ist von Dr. Walther Rothes, dem die »Kunst dem Volke« bereits mehrere andere Monographien verdankt. In großzügiger Auffassung und knapper, präziser, dabei genußreich zu lesender Darstellung faßt er seinen Gegenstand an. Zwiefach ist die Wichtigkeit des Buschschen Lebenswerkes: es ist teils organisatorisch, teils künstlerisch — beides vereinigt durch Begeisterung für die christliche Kunst und ihre Förderung durch fremde und eigene Arbeit und durch Läuterung des Urteils und Geschmackes. Beide Zweige dieser im höchsten Grade wichtigen Tätigkeit werden ausführlich betrachtet und nach Gebühr gewürdigt. Die Verdienste Buschs um die Gründung des »Albrecht Dürer-Vereins«, der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«, der »Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst« werden eingehend, zum Teil nach eigenen Aufzeichnungen Buschs besprochen. Feinsinnig ist die Analyse des künstlerischen Schaffens des Meisters. Das Bildermaterial ist mit Geschick so ausgewählt, daß alle wichtigen gegenständlichen Gruppen zu ihrem Rechte gelangen und die Kunstentwicklung des Meisters klar vor Augen geführt wird. Zahlreiche Werke sind zum ersten Male abgebildet. — Der »Kunst dem Volke« sei ein frischer, gedeihlicher Weiterbestand gewünscht.

Doering

RESTAURIERUNG DER KIRCHE IN ALLERSHAUSEN

Besonders interessant ist die im Sommer 1921 unter Leitung des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege ausgeführte Herstellung des Innern der Kirche von Allershausen (bei Freising). Die angeblich schon 814 von einem Priester Rudolf gegründete Kirche wurde 1267 und 1443 vergrößert, wahrscheinlich bei ersterer Gelegenheit überhaupt neu gebaut. Aus dem Mittelalter stammt nur mehr der Turm. Alles übrige verschwand am Ende des Jahrhunderts und wurde durch einen Barockbau ersetzt, zu dem Abt Joseph von Neustift am 17. Juni 1777 den Grundstein legte. Die neue Kirche wurde 1779 fertig. Sie bestand aus dem viereckig geschlossenen Chore und einem kurzen Schiff. Beide wurden mit Flachkuppeln eingewölbt. Dieser Bau erfuhr eine Wiederherstellung im Jahre 1864. Als er wegen des Wachstums der Gemeinde nicht mehr ausreichte, wurde das Schiff 1892 um 10 m gegen Westen verlängert. Der neue, mit größter Sorgfalt dem alten Bestande angegliederte Teil erhielt ebenfalls zwei Flachkuppeln. Der Wunsch, das allmählich in unbefriedigenden Zustand geratene Innere wieder in einen würdigen Zustand zu bringen, führte endlich zu der jetzigen Herstellung. Es handelte sich im wesentlichen um die Altäre, deren alte schöne Gemälde 1864 entfernt und durch minderwertige ersetzt worden waren, und um neue Bemalung der Wände, Herstellung der Gemälde in den beiden alten Kuppeln und malerische Ausschmückung der beiden neuen. Die rein ornamentalen Malereien nebst Anstrichen wurden von der Münchener Firma Elsner, alle figürlichen Teile durch Professor Ranzinger und seinen Gehilfen Wieleutner ausgeführt. Wie schon die bauliche Erweiterung von 1892 genauestens den Grundsätzen der historisierende Denkmalpflege entsprachen, so auch die jetzigen Arbeiten, deren neue Bestandteile sich im

Stil getreu demjenigen der alten anschließen. Die Altäre konnten ihre zum Glück nicht verloren gegangenen Gemälde wieder erhalten, die sorgfältig gereinigt und hergestellt wurden und nun wieder in neuer Kraft und Schönheit dastehen, deren Wirkung sich auch die Gemeindeangehörigen nicht entziehen können. Die Bilder stammen aus verschiedenen Zeiten des Barock, zumeist noch vor dem Neubau von 1777. Das Hauptgemälde des Hochaltares ist erst damals entstanden. — Die Ausmalung der beiden älteren Kuppeln schuf laut Inschrift der als Meister der Farbe, Perspektivzeichnung und Figurendarstellung ausgezeichnete M. Denzel im Jahre 1778. Er verherrlichte im Chore die Berufung St. Josephs zum Nährvater Jesu. St. Joseph war der Schutzheilige des Neustifter Abtes, der ihn anstatt des früher hier verehrten hl. Martin zum Patron dieser Kirche machte. In der Kuppel des Schiffes schilderte Denzel die Vermählung des hl. Joseph. Beide Gemälde sind von Staub und Pilzbildung befreit und ausgebessert worden. Der Ehre des hl. Nährvaters gelten auch die von Professor Ranzinger entworfenen und ausgeführten Gemälde der beiden neuen Kuppeln. In der einen schildert er den Tod St. Josephs. Die andere, größere, am Westende der Kirche über der Orgel, ist als Kriegserinnerungszeichen gedacht. Man sieht die Allershausener Landschaft, in ihr die Kirchen der vier zur Pfarrei gehörigen Ortschaften; vorn links einen pflügenden Bauern (Friede), in der Mitte eine Eiche, rechts bei einem an ihr befestigten Heiligenbildchen betende Frauen, hinter ihnen ein zum Aufbruche gerüsteter Soldat. Ein Kind schmückt das Bild mit Blumen. Über dem Krieger thronen in Wolken Gottvater und Jesus, links schwebt fürbittend St. Joseph, zu dem Kreuze aufblickend, das in Himmelshöhen, von goldigem Glanze umstrahlt, erscheint. — Diese neuen Malereien waren notwendig, um dem Kircheninnern ein harmonisches Ansehen zu geben. Im übrigen ist nichts Neues hinzugekommen. Der Gesamteindruck der Kirche ist dank dem strahlenden Weiß der Wände, das von leichten Marmorierungen unterbrochen und belebt wird, und der Pracht der Malereien und Vergoldungen festlich und schön, ein Vorbild für Herstellungen ähnlicher Art. Doering

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Helene Fourment mit ihrem Erstgebornen von Rubens. — Dieses allbekannte Gemälde der Münchener Alten Pinakothek wurde in den letzten Jahren von Kinkelin restauriert. In seiner neuen Gestalt ist das Bild seit 1. Dezember zu sehen. Die Galerieleitung klärt das Publikum in folgender Weise über das frühere Schicksal dieses Porträts auf:

»Das von Rubens um 1635 gemalte Bild ‚Helene Fourment mit ihrem Söhnlein' wurde ursprünglich als Kniestück entworfen und wurde vom Meister selbst während der Arbeit durch Hinzufügung je eines Streifens rechts (18 cm) und unten (44 cm) in ein ganzfiguriges Bild umgewandelt.

Das Gemälde, bis zum Tode des Meisters in seinem Besitz nachweisbar, wurde im Jahre 1678 vom Kurfürsten Max Emanuel von Bayern erworben. Es dürfte schon vor dieser Zeit zum ersten Male von fremder Hand übergangen worden sein, vermutlich um es weniger skizzenhaft erscheinen zu lassen. Auch das Format wurde damals verändert, indem der obere Bildrand zu einem flachen Bogen umgestaltet wurde.

Als das Bild zwischen 1751 und 1761 aus dem Nymphenburger Schloß nach Schleißheim überführt wurde, erfuhr es an allen vier Seiten Anstückelungen (oben 10, links 9, rechts 8, unten 2,5 cm) und ist bei dieser Gelegenheit von einem unbekannten Maler so vollständig übermalt worden, daß mit Ausnahme eines Teiles des Sessels nichts mehr von der ursprünglichen Malerei sichtbar blieb. Auch die Komposition des Bildes erlitt dabei zahlreiche Veränderungen. Die angestückten Teile, ebenso wie die Übermalungen wurden nunmehr entfernt.«

Die Leitung der Galerie versichert, daß an dem Bilde, wie man es jetzt sieht, nichts übermalt worden sei.

Köln. — Am 1. Dezember wurde in Gegenwart auswärtiger Museumsdirektoren und zahlreichen Kunstfreunden die Säle des Wallraf-Richartz-Museums mit den Werken der Meister des 17. bis 20. Jahrhunderts nach der Neuordnung wiedereröffnet. Direktor Dr. F. Secker war bemüht, Weiträumigkeit, Helle und Übersichtlichkeit zur Geltung kommen zu lassen. Dabei kamen ihm seine bei der Neugestaltung der Danziger Kunstsammlungen gemachten Erfahrungen zustatten (Paul Abramowski, Die Neugestaltung der Danziger Kunstsammlungen: Museumskunde XI, 173—182. Hans Friedrich Secker: Die Städtische Gemäldegalerie im Franziskanerkloster, Danzig 1913). Der Übersichtlichkeit wegen wurden keine Bilder übereinander gehängt. Die Wände sind in grünen, rosavioletten und gelbgrauen Tönen gehalten, wodurch sich die Bilder gut abheben. Die Parterreräume des westlichen Flügels enthalten die Kunstwerke des 17. und 18. Jahrhunderts, das Obergeschoß ist den Meistern des 19.—20. Jahrhunderts gewidmet, deren Entwicklung die Galerie in vorzüglicher Weise illustriert. Die Plastiken sind in dem Umgang oberhalb des Kreuzganges untergebracht. Nach dem Rundgange bemerkte Oberbürgermeister Dr. Adenauer, daß die Stadt infolge der traurigen Verhältnisse nicht mehr so große Mittel zur Förderung der Kunst geben könne. Dafür möchten die wohlhabend gewordenen Kreise dazu beitragen, daß die Kunstpflege, die eine nationale und kulturelle Aufgabe ersten Ranges sei, aufrechterhalten werde.

München. — Die Professoren an der Akademie der bildenden Künste in München Becker-Gundahl, M. v. Feuerstein, Frhr. v. Habermann, J. v. Herterich, E. Kurz und Balthasar Schmitt scheiden mit 1. Januar 1924 aus dem Lehrkörper aus. Unsere Leser sind näher bekannt mit dem hervorragenden Schaffen der Meister v. Feuerstein, Balth. Schmitt und Becker-Gundahl, die gesuchte Lehrer waren und die christliche Kunst mit vielen ausgezeichneten Werken bereicherten. Der Last des Lehrberufes ledig, werden sie nun mit voller Hingebung ganz der eigenen künstlerischen Betätigung leben können.

Hochschulprofessor Dr. J. A. Endres (Regensburg) ist zu Biedingen im Allgäu im Alter von 60 Jahren gestorben. Er hat sich literarisch hervorragend betätigt und insbesondere auch auf dem Gebiete der Kunstgeschichte schwierige Fragen feinsinnig und mit außerordentlichem Wissen bearbeitet.

Der Albrecht-Dürer-Verein in München, eine Vereinigung von Kunststudierenden an der Akademie der bildenden Künste, mit der die frühe-

ren Vereinsmitglieder in glücklichen Beziehungen stehen, hielt am 28. Januar einen Komponierabend ab, der überraschend gut beschickt war. Das Thema des Abends war: »Vermählungsmedaille«. Es konnten auch Preise verteilt werden. Es wäre erfreulich, wenn Freunde der jungen Künstlergeneration dem Albrecht-Dürerverein (München, Karlstraße 6) Zuschüsse für Preise bei den Komponierabenden zuwendeten. Auf den besprochenen Komponierabend werden wir noch zurückkommen.

Albert Diemke (Düsseldorf entwarf im Auftrag des Herrn Pfarrers A. Eyting in Königswalde bei Schluckenau (Nordböhmen) einen Herz-Jesu-Gedächtnisaltar und malte für diesen Altar das Altarbild.

BÜCHERSCHAU

Goeler von Ravensburgs, Grundriß der Kunstgeschichte.

Im Jahre 1912 erschien von diesem vorzüglichen Handbuch die 3. Auflage. Seit Jahren war diese schon vergriffen. Nun entschloß sich erfreulicherweise der neue Verlag (Union Verlagsges. in Stuttgart) zu einer Neuauflage, von der nun der 1. Teil »Altertum und Mittelalter« erschienen ist. Die Herausgabe besorgte wieder der Nachfolger Goelers, der Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Max Schmid-Burgk in Aachen. »Die bewährten Grundzüge des Werkes wurden beibehalten.« Man strebte nun nach Anpassung an den gegenwärtigen Stand der Wissenschaft. Die einzelnen Abschnitte wurden deshalb Fachgelehrten übergeben. Im großen und ganzen kann man über den Band nur Anerkennendes sagen. K. Wolff hat die altchristliche Kunst mit besonderer Sorgfalt und tiefem Verständnis gearbeitet. Weniger befriedigend ist das Kapitel über die gotischen Bauten Italiens. Daß erst die Bettelmönche die Gotik nach Italien gebracht hätten, hat schon G. Enlart im Jahre 1894 abgelehnt und den Nachweis erbracht, daß es die französischen Zisterzienser gewesen sind. Ebenso ist es seit damals schon bekannt, daß die Franziskuskirche in Assisi nicht der erste gotische Bau Italiens ist. Auch ist seinerzeit schon durch Thode der »Jacobo der Deutsche« widerlegt worden. Dieser Abschnitt bedarf einer gründlicheren Umarbeitung. Trotz so manch kleiner Wünsche wird man aber diese Neuauflage doch mit Freude begrüßen.

Bruno Binder

Der gotische Flügelaltar zu Kefermarkt. — Ein Beitrag zur Geschichte der gotischen Plastik in Oberösterreich. II. neubearb. Auflage. Mit 109 Abb. Von Florian Oberchristl, Linz a. D. Verlag der Christl. Kunstblätter.

Wenn Oberösterreich nicht den Wolfgangaltar Michael Pachers hätte, würde der Wolfgangaltar zu Kefermarkt, das Werk eines Anonymus, in der Reihe der gotischen Altäre dieses Landes an erster Stelle stehen. Wenngleich auch seine heutige Form nicht mehr in allem der ursprünglichen entspricht, so repräsentiert er sich doch als eine Leistung, die seit Jahren das Interesse der Kunstforscher wachhielt. Schon Adalbert Stifter hat sich mit ihm beschäftigt. Die Frage, wer ihn geschaffen hatte, wurde verschiedenst beantwortet. Am weitesten dürfte darin der Wiener Kunstgelehrte Professor Hans Tietze gekommen sein, der gestützt auf seine umfassende Denkmälerkenntnis und sein nicht minder tiefgründiges Wissen, dieses Altarwerk als eine spezifisch oberösterreichische Arbeit anspricht, die wohl Anklänge Pacherscher Art aufweist, die sich aber dabei doch als ein würdiger Repräsentant alpenländischen Kunstschaffens am Ende des 15. Jahrhunderts zeigt, die reich ist an lokalen Charakterzügen. Nun wird wohl für lange Zeit dieser Altarbau aus der Literatur verschwinden, denn nach dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft sind durch die eben erschienene Monographie des Linzer Kanonikus Florian Oberchristl alle Mittel erschöpft und alle Wege der Forschung begangen worden. Sein Werk stellt vorläufig einen Schlußpunkt dar. Eingehendste Quellenstudien, ebenso gründlichste Untersuchungen am Original wurden von ihm unternommen. Diese Monographie, die im Verlag der Linzer »Christl. Kunstblätter« (Linz, Herrenstr. 19) erschienen ist, wurde aufs sorgfältigste ausgestattet und verdient nach jeder Richtung höchstes Lob. Sie ist ein ungemein wertvoller Beitrag zur Geschichte der österreichischen Hochgotik.

Bruno Binder

Glaube und Kunst. Religiöse Meisterbilder, herausgegeben unter Mitwirkung von geistlichen Würdenträgern. Blatt 25 Matthäus Schiestl, »Christkindleins Geburt«. Erläuterungen v. Dr. O. Doering. Doppelblatt 26/27 Guntermann, »Krönung Mariäs« und »Die klugen und törichten Jungfrauen«. Erläuterungen von P. A. Kuhn. Preis für Blatt M. 1.50, Doppelblatt M. 3.—. Verlag Parcus & Co., München.

Nach längerer Unterbrechung erschienen Anfang 1920 wieder drei neue Blätter dieser Sammlung, die sich durch die Gediegenheit des reproduktiven Verfahrens wie des begleitenden Textes eine große Anhängerschaft gesichert hat. In der Auswahl der Künstler wird eine glückliche Hand verraten. Schiestl schlägt Töne an, die auch noch zum verhärteten Herzen der Zeit sprechen. Dr. Doering schildert die »Geburt« als ein Bild voll deutscher Herzinnigkeit, als eine Schöpfung höherer Volkskunst, als eine ebenbürtige Nachfolge Martin Schongauers oder Schwinds oder Ludwig Richters. Tiefe der Auffassung, Frömmigkeit und Schlichtheit erfüllt den Geist seines Schaffens, das, wenn es noch unbekannt sein sollte, aus diesem Bild gelesen werden kann. Gleich Schiestl schöpft Jos. Guntermann, ohne epigonenhaft zu wirken oder zu sein, in selbständiger Verarbeitung aus der Vergangenheit. Der romantische Zug ist beiden gemein. Und doch, wie ganz anders repräsentieren sich seine »Klugen und törichten Jungfrauen« und seine »Krönung Mariäs«. Beide Bilder, die in den Gedankenkreis eines Kuppelbildes gehören, sind als monumentaler Schmuck zweier Schildbögenflächen über kleineren Bogenöffnungen gedacht. Derartige Kunst, für die leider immer noch das gehörige Betätigungsfeld auf großen Flächen fehlt, ist heute selten geworden. Monumentalmaler werden nicht oft geboren und die Ausbildung, wie sie sich Guntermann gründlich zu eigen machte, dünkt vielen heute zu mühselig. Ein Leinwandbild ist leichter »heruntergemalt«. Die Darstellungen sind, zu diesem Schluß kommen wir mit P. Kuhns Erläuterungen, von besonderer Feinheit, für das christliche Volk verständlich, belebend und erbauend — also dem Glauben und der Kunst entsprechend. Sie führen in der direkten Linie fort von Guntermanns Kuppelgemälde in der Aussegnungshalle des Münchener Ostfriedhofs. Der Geist, der sie beseelt, spricht auch aus dem »Kreuztragenden Heiland«, den die obige Sammlung bereits vor Jahren veröffentlicht hat.

W. Zils

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

BILDHAUER HANS LEITHERER

Von Dr. JOSEPH M. RITZ

(Vgl. Abb. nebenan u. S. 30—32 d. Beibl.)

Nur ein kleiner Kreis von Kunstfreunden weiß von dem Schaffen des Bamberger Bildhauers Hans Leitherer. Dies ist indes beachtenswert genug, um einer größeren Öffentlichkeit und namentlich allen Sachwaltern christlicher Kunst bekannt gemacht zu werden.

Der äußere Lebensgang des Mannes ist schlicht. Geboren wurde Leitherer am 13. Dezember 1885 zu Frankenthal a. Rh., er entstammt aber einer alten Bamberger Bürgersfamilie und verlebte auch seine Jugend vom zehnten Jahre an in der ehrwürdigen Bischofstadt, deren Kunst den eigenen Gestaltungsdrang erwecken half. Die erste Befriedigung sollte demselben die Werkstätte des einheimischen Bildhauers Dorsch geben; drei Jahre Lehrzeit und ein weiteres Jahr dortselbst verliehen wenigstens tüchtige handwerkliche Bildung. Die Sehnsucht strebte weiter. Arbeit in Nürnberg bei St. Lorenz und an einigen anderen bayerischen Orten, dann Militärdienst, endlich das Ziel der Wünsche: die Münchener Akademie, wo er sich dreiundeinhalb Jahre unter Balth. Schmitt bildet. Der Krieg reißt ihn aus aller künstlerischen Tätigkeit, die erst 1919 nach Rückkehr in die Vaterstadt wieder aufgenommen werden kann.

In der Werkstätte des Künstlers hängt das Gipsmodell zu einem lebensgroßen Kruzifixus, eine Arbeit, die 1914 von der Akademie mit der bronzenen Medaille belohnt wurde (Abb. nebenan). Seine Vorzüge sind Gestrafftheit, Klarheit des Plastischen, gewissenhafte Behandlung der Natur, über die aber ein Hauch des Überirdischen gebreitet ist. — Die Befreiung der eigenen Persönlichkeit ist jedoch darin kaum angebahnt. Die gelingt erst nach dem Krieg.

1919 beginnt das Gestalten einer Reihe von religiösen Stoffen meist in gebranntem Ton und in kleinem Format, da die Gelegenheiten zu freiem Schaffen im großen spärlich sind. Einzelne Vorwürfe bleiben wiederkehrende Bemühung, so die Mutter Gottes, Christus, St. Johannes Evangelist. In werbendem Drängen und in strenger Selbstbeurteilung sucht der Künstler von einer Stufe zur andern zu steigern.

Ein noch fast zu Beginn dieser neuen Schaffenszeit stehendes Werk zeigt bereits den Erfolg der eingeschlagenen Bahn: ein holzgeschnitzter Rahmen für die Anschlagtafel des Wallfahrervereins bei St. Otto in Bamberg (Abb. S. 30 d. B.). Die Zier der Seitenleisten, die Gottesmutter in der Mandorla sind gut. Das Aussagendste ist aber das Relief der unteren Querleiste: die Wallfahrer kehren in die Hand Gottes zurück. Die Bildwerdung dieses feinsinnigen Gedankens ist geglückt. Die Wallfahrer sind eigenkräftige, geprägte Vertreter ihres Standes, Alters und Geschlechtes, volkstümlich begreifbar, ohne daß ihre geistige Gefülltheit darunter leidet. Ein leise wandelnder Rhythmus verbindet sie. Die Formgebung ist schlicht und besitzt Einheit und die Übereinstimmung mit dem Inhalt.

Die Weiterbildung des Stiles geschah, wie gesagt, hauptsächlich an Tonstatuetten[1]). Der hl. Ludwig (Abb. S. 32 d. B.), ca. 40 cm, ist nicht die ausgeglichenste, gerade deshalb vielleicht aufschlußreich. Die Symbolik ist etwas literarisch, die Wellen des Mantelsaumes fallen aus der Einheit des feinen, unauffälligen Mittels, mit der sonst die Figur gebildet und viel Vornehmheit und Klang der Linien erzielt ist. Der Kopf mit seiner sprechenden Neigung ist mit dem Adel und der religiösen Glut eines »gotischen Menschen« gefüllt.

HANS LEITHERER KRUZIFIXUS

Text nebenan

Sechsmal in zwei Jahren hat den Künstler der schwierige Herz-Jesu-Vorwurf beschäftigt, darunter einmal in lebensgroßer Holzfigur, die im Klerikalseminar in Bamberg steht. In jüngster Zeit gelang in einer Tonstatuette (40 cm) eine sehr bemerkenswerte Lösung, die Ausführung im großen verdiente. Sie ist durch ernste Hoheit ausgezeichnet: ragende Gestalt voll Festigkeit des Stehens, Gliederung des Gewandes durch wenige, langlaufende Falten, der Umriß von klarem Fluß, seitlich leicht ausschweifend; nur die inneren Mantelsäume von lebhafterer Gebärde. Die Rechte segnet mit kraftvoller Würde; den Ausdruck des Körpers vollendet das Haupt mit den ernsten Zügen und den seherischen Augen. Das Starke steigt hier lautlos aus der Form. Der Ausdruck ist sparsam an wenigen Stellen verdichtet.

Religiöse Kunst ist für Leitherer stärkstes Anliegen. Er ist deswegen profaner Kunst nicht fremd. Das Grabmal, ohnedies religiöser Kunst benachbart, hat er mehrmals gestaltet (Abb. S. 30 d. B., im Bamberger Friedhof). Er wirkt bei aller Schlichtheit durch Feingefühl für die künstlerischen Grundbedingungen: Kubus und Verhältnisse. Eine Monumentalaufgabe stellte ihm das Denkmal für die im Kriege gefallenen Bamberger Feuerwehrleute. Das alte antike Thema des sterbenden Kriegers wurde da neu gebildet, ohne nachempfinderisch zu werden. Denn die Bedingungen und Bindungen der Gegebenheit sind stark begriffen: kräftige, klare,

[1]) Ein erheblicher Teil noch im Besitz des Künstlers.

HANS LEITHERER GRABDENKMAL
Friedhof in Bamberg. — Text S. 29 d. Beibl.

dem Zehren von Licht und Luft standhaltende Einzelformen, von allen Seiten geschlossenes Ganze. Die Umrißkurve der Figur wölbt krönend den hohen mächtigen Sockel, der mehr ist als dienendes Glied. Die Figur ist, wie es des Künstlers Art bei Holz- und Steinarbeiten entspricht, frei aus dem Muschelkalk herausgeholt. (Höhe des Denkmals 3 m, Länge der Figur 2,10 m.)

Einen wichtigen Teil in Leitherers Schaffen beansprucht das Bildnis. Mit der Büste seiner Frau hat er nicht Gewöhnliches geleistet (eineinhalblebensgroß). Vielleicht möchte man die Haarbehandlung schlichter gelöst sehen, wenngleich sie dem geistigen Ausdruck dient. Doch hat dieser eine solch äußere Verstärkung gar nicht nötig. Denn die entscheidenden Linien haben eigene Gewalt genug: der Augenbogen, die Lider und namentlich der lebendige Mund. Die Gefülltheit des Antlitzes mit Gemütsleben ist zwingend. Das Bildnis der Schwester (Abb. S. 31 d. B.) zeigt anderes Menschentum, keine Ausgebreitetheit des Gefühls, sondern klare Bestimmtheit, Zurückhaltung. Darum ist ihr formales Gebaren letzte Geschlossenheit und Ruhe, Klarheit und Schärfe des Linienverlaufes. Ist diese stilistische Aufgabe mit Erfolg befriedigt, so erreicht die Büste den Wert des Frauenbildnisses doch nicht ganz.

Die Form Leitherers ist der, die man die linearklassische (den Begriff als Kategorie genommen) nennt, stark verwandt. Ihr Begehren ist Klarheit des Plastischen, Ruhe; Wert der Linie, deren Rundung, Wohllaut und Ausdruck. Die Natur wird verehrt, doch erfährt sie eine Reinigung und Vereinfachung, eine Verstärkung ihres Wesenhaften. Solche Kunstart ist von der Gefahr klassizistischer Glätte bedroht. Das bisherige Schaffen des Künstlers und Zeichnungen von merkwürdiger, wehender Ausdrucksgewalt, die ungenutzt in Mappen ruhen, lassen die nötigen dagegen kämpfenden und die Formbegabung ergänzenden Innenwerte erkennen.

ZEICHNERISCHE AUFNAHMEN BAYERISCHER KUNSTDENKMÄLER

Im November bot der Münchener Kunstverein eine Ausstellung von Zeichnungen des Architekten Alois Leibinger, Lehrers an der Städtischen Kunstgewerbeschule zu München. Die Sammlung umfaßte eine gewaltige Menge von Wiedergaben fast durchweg bayerischer Bau- und Kunstdenkmäler aus allen Epochen, von der romanischen an bis in das 19. Jahrhundert hinein. Mit dem Sammeln dieser Aufnahmen hat sich A. Leibinger seit langen Jahren beschäftigt. Er hat bei der Auswahl der Gegenstände wesentlich solche bevorzugt, in deren Gestalt und Technik sich das Wesen und die Überlieferung der Volkskunst offenbaren, die mithin als Urkunden der Kraft und des Willens jenes Geistes zu würdigen sind, in welchem die Kunst der verfeinerten Kultur wurzelt, um, durch ihn gekennzeichnet, von ihm durchdrungen und gestärkt, ihre schönsten, gesundesten Früchte zu zeitigen. Die von Leibinger mit staunenswertem Fleiße, umfassender Sachkenntnis, feinstem Stilgefühl, scharfem Werturteil gesammelten Zeichnungen stellen ein Material für die Erforschung unserer bayerisch-heimatlichen, volksmäßigen Kunstdenkmäler dar, dessen geschichtlicher, ästhetischer, kunstgeschichtlicher, volkskündlicher, handwerklich- und künstlerisch-technisch vorbildlicher Wert, und dessen Wichtigkeit für die Theorie und Praxis der Denkmalpflege gar nicht hoch genug anzuschlagen ist. Köstliche Einfachheit unverfälschten, alten deutschen Gemütes, Schlichtheit echter, innerlich wahrer, in Gottes- und Naturnähe erwachsener und fruchtbar gewordener Kultur un-

HANS LEITHERER ANZEIGENTAFEL
Text S. 29 d. Beibl.

serer Vorfahren, zarte und starke, ihrer eigenen Edelart unbewußte Poesie lebt in diesen, trotz allen Mißgeschickes noch in so stattlicher Menge erhalten gebliebenen Werken der Baukunst, der Plastik, des künstlerischen Gewerbes. Erzeugnisse der Malerei sind in den Leibingerschen Sammlungen in nicht eben großer Zahl vertreten. Um so größere Mannigfaltigkeit herrscht in den übrigen Fächern. Den breitesten Raum nimmt die Architektur ein. Die Sorgfalt des Sammlers hat keinen wichtigen Typ übersehen. Besonders interessante Beispiele sind in größeren Ansichten festgehalten. Diese mit Bleistift sorgsam und wirkungsvoll ausgeführten Blätter zeigen eine Behandlung, welche mit der Genauigkeit und technischen Zweckbewußtheit des Architekten die Illusionsfreude des Malers vereinigt. Kirchen, Rathäuser, Wohngebäude, Befestigungen, Straßenbilder aus vielen der so entzückend malerischen altertümlichen Ortschaften der bayerischen Heimat sind dabei, so aus Günzburg, Amorbach, Mühlheim an der Donau, Rothenburg ob der Tauber, Dachau, Ramersdorf und zahlreichen anderen Städten und Flecken. Diesen größeren Ansichten schließen sich zahllose kleine Einzelaufnahmen, zumeist von Außen-, vereinzelt auch von Innenarchitektur und Architekturteilen an. Daran reihen sich Betstöcke, Wegsäulen, Brunnen, Grabmäler und erdenklichstes anderes. Von Werken der Plastik gibt es Kruzifixe, Schnitzfiguren, Altäre, Grabkreuze, Säulenkapitäle (z. T. aus romanischer Zeit), Stuckaturen, Einzelornamente. Von kunstgewerblichen Gegenständen Kirchengestühl, Bilderrahmen, Leuchter, Taufkessel, Haus- und Handwerkszeichen, Öfen, schmiedeeiserne Geräte usw. Ins Einzelne kann hier unmöglich gegangen werden. Jeder Gegenstand ist mit liebevollstem Verständnisse in der Charakteristik seiner Erscheinung wiedergegeben, so genau und scharf bei aller künstlerischen Unbefangenheit, daß jede Zeichnung als Vorlageblatt und Studienobjekt benutzt werden kann. Die ausgestellten Vorräte sind nur ein Bruchteil dessen, was die Mappen des sammelfreudigen Künstlers und Forschers enthalten. Es wäre dringend nötig, eine wissenschaftliche und kulturelle Pflicht, diese Schätze dauernd zusammen zu erhalten. Doering

HANS LEITHERER (BAMBERG)
SCHWESTER DES KÜNSTLERS
Text S. 29 d. Beibl.

EINE RADIERUNG VON ED. STRITT

Eine durch stattlichen äußeren Umfang wie durch Großzügigkeit der Wirkung ausgezeichnete Radierung (Plattengröße 80 cm hoch, 44 cm breit) schuf neuerdings der Hofmaler Eduard Stritt in Freiburg i. B. Er nennt das Werk Pax Terrae. Es ist ein Immakulata-Bild mit zeitgenössischem Nebengedanken: die Madonna mit dem Kinde auf dem Halbmonde thronend, unten ein von einer Burg überragtes altes, deutsches Städtchen, dessen feste Mauern sich in den Wellen eines Stromes — des Rheines? — spiegeln; oben der Himmel, von Sternen durchstrahlt, Engelköpfchen dazwischen, sinnend über dem hl. Geheimnisse der Unbefleckten Empfängnis, und sichtbarlich teilnehmend an der Trauer, in die Maria versunken ist. Über Marias Haupt schwebt die Krone ihrer ewigen Herrlichkeit. Die himmlische Glorie von Mutter und Kind verschmilzt zu einer leuchtenden Fläche in der Form eines länglichen Dreipasses. Kräftig und volltönig heben sich die beiden Figuren, zumal auch die Dunkelheit des seltsam mystischen Gewandes der Madonna, von diesem Hintergrunde ab. Das Kind hält in den Händen einen Rosenstrauß. Tiefe Stimmung, erhabene träumerische Melancholie, Kummer über des deutschen Landes Niedergang sprechen aus den edlen, herben Angesichtern. Die äußere Wirkung des Blattes ist dank der eigentümlichen Technik, die einige Verwandtschaft mit der Schabkunst aufweist, im Grunde aber, wie es auch die starken Umrißlinien der Körperformen erkennen lassen, aus der Glasmalerei stammt, jener von Kreidezeichnungen ähnlich. Ganz zart darüber gehauchte schieferblaue und gelbliche Töne schaffen und fördern malerische Eindrücke. Trotz aller Weichheit ist das Werk voll urwüchsiger Kraft, die Schöpfung eines tief empfindenden Geistes. — Von dem Künstler ist schon ehemals in unserer Zeitschrift gesprochen worden. Er steht jetzt im 54. Lebensjahre. Zu seinen Werken gehören insbesondere auch viele Glasmalereien von hoher Vollendung. Doering

»ECCE HOMO«
ein wiedergefundenes Tafelbild Führichs

(Vgl. Abb. S. 33 d. Beibl.)

Es ist noch nicht allzulange her, daß man in weiteren Kunstkreisen auch dem Führer der christlichen Kunstrichtung des vergangenen Jahrhun-

HANS LEITHERER HL. LUDWIG
Text S. 29 d. Beibl.

hunderts in Österreich, Joseph Ritter von Führich, wieder mehr Sympathie und Würdigung zuwendete. Nicht wenig hat dazu die »Ausstellung für christliche Kunst« in Düsseldorf im Jahre 1909 beigetragen, auf welcher dank der tätigen Förderung seitens des österreichischen k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht die Kunstschätze Österreichs in außergewöhnlich erfreulicher Weise vertreten waren und berechtigtes Aufsehen durch Wert und Schönheit erregten. Seit jener Ehrenausstellung, welche die Künstlergenossenschaft von Wien zum 75. Geburtsfeste des Meisters im Jahre 1875 arrangiert hatte, war Altmeister Führich — als Führer der österreichischen Nazarener — wohl nie so zur Geltung gebracht worden, wie dies zu Düsseldorf der Fall gewesen; und in diese Zeit fielen auch die Vorarbeiten für jenes monumentale, kunstliterarische Denkmal, welches von der gleichen Kultusstelle zum Andenken an ein unvergängliches Künstlerschaffen herausgegeben wurden: Dr. Moriz Dregers »Führich-Monographie«, eine Arbeit, in welcher Liebe für den Meister und Fleiß in der Verwertung des vorhandenen Materiales um die Palme ringen.

Damals ist dem Schreiber dieser Zeilen von derselben anregenden Stelle aus der fesselnde Auftrag anvertraut worden, ein »Verzeichnis der Werke Führichs« zusammenzustellen, um dasselbe gewissermaßen als eine Generalschau über das Wirken des Künstlers in Form eines Ergänzungsbandes der erwähnten Monographie anzugliedern.

Einige Worte darüber mögen da gestattet sein. Als ich an diese interessante Sammelarbeit ging, deren Schwierigkeiten sich erst mit ihrem Wachsen aus dem Rohen allmählich entpuppten, standen mir leider nur sehr geringe Hilfsmittel zu Gebote. In Führichs »Selbstbiographie« (1844), in der von seinem Sohne hierzu besorgten Ergänzung (1875), endlich in dessen »Lebensbild des Vaters« (1886) fanden sich wohl schlagwortartig Bildertitel — natürlich ohne nähere Angaben, zumeist auch ohne nähere Datierung; aber alle diese Hinweise mußten erst, oft auf ziemlich mühsamem Wege, vervollständigt werden. Ein kleiner, in den achtziger Jahren von Lukas v. Führich begonnener, indessen unvollendet gebliebener »Zettelkatalog« konnte, weil eben nur ein Beginn, wenig Neues bieten; es wurden sohin, fußend auf dem erübrigten Familienbesitz[1]) in durchgehender Weise alle erreichbaren, oft genug mangelhaften Hilfsquellen in den öffentlichen wie privaten Sammlungen, Auktionskataloge aus den letzten Dezennien, einschlägige Literatur usw. herangezogen und zwar zumeist auf dem Wege direkter Verbindung, nachdem die von der Fach- und Tagespresse entgegenkommendst veröffentlichten Aufrufe vielfach leider unberücksichtigt geblieben waren. Von vornherein also mochte man nahezu mit Sicherheit annehmen, daß auch dieser Versuch, ein »erschöpfendes Verzeichnis« zustande zu bringen, kaum auf völliges Gelingen rechnen durfte: das schließliche Resultat hat diese Annahme auch bestätigt.

Denn als dann dieses »Verzeichnis« (bei Artaria & Co., 1914) in Druck erschien, mußte in dessen Vorwort mit Bedauern darauf hingewiesen werden, daß im Verlaufe der Jahre so manches Original Führichs verschollen war, Anderes vielleicht heute noch unbeachtet in der Mappe eines Sammlers ruht oder als »unbekannter Meister« vergessen in irgendeinem Winkel hängt; hatte z. B. schon die »Auktion Manz« (München 1896) hierzu einen traurigen Beitrag geliefert, so ist ähnlich die im »Verzeichnis« noch aufgenommene »Sammlung Arnold Otto Meyers«, des edlen Mäzens Führichs (Hamburg 1914), wieder in alle Winde zerstreut worden.

Man mag sich darum nicht wundern, wenn im »Verzeichnis« die immerhin erhebliche Zahl von 83 Originalen nach Führich aufscheint, von deren Existenz zwar irgendwelcher Beweis vorhanden, ohne daß es möglich gewesen, deren derzeitigen Standort bzw. Näheres über dieselben festzulegen. Jedoch ist es seither gelungen, einige Lücken auszufüllen: so wurden festgestellt »Einnahme von Jericho» (Kat. Nr. 783) in der Großherzoglichen Sammlung in Weimar, »Die Verlobten (Kat. Nr. 799) in Privatbesitz Prag und »Mariä Verkündigung« (Kat. Nr. 825) in Prizatbesitz Wien — und sind ferners außerdem einige im »Verzeichnis« bisher überhaupt nicht aufgeführte, unbekannte Objekte, besonders »Sankt Christoph« in der Landschaftlichen Galerie-Linz, sowie mehrere Originale aus Privatbesitz (Salzburg, Raigern, Zleb [Böhmen] und Wien) eruiert worden.

[1]) Hierüber speziell wären mit dem Ableben der Kinder des Künstlers Hofrat Lukas R. v. Führich (1892) und Professors-Witwe Anna v. Wörndle, geb. v. Führich (1909) die besten Quellen versiegt.

JOSEPH VON FÜHRICH ECCE HOMO
Bleistiftzeichnung zum Ölbild nebenan

JOSEPH VON FÜHRICH ECCE HOMO
Ölgemälde. — Text S. 31 ff.

An dieser Stelle soll nun von einem weiteren, bislang verschollen gewesenen Ölgemälde Führichs kurzer Bericht gegeben werden, wobei es erfreulicherweise ermöglicht ist, durch Beigabe der einschlägigen Abbildungen diese Zeilen zu unterstützen. Im »Verzeichnis der Werke« finden sich:

pag. 76 (ungefähr 1837) Nr. 420
»Der dornengekrönte Heiland« (Kopf). — Nicht bezeichnet. — Bleistiftzeichnung 32×24. Wörndle, Innsbruck —

sowie unter der Rubrik »Verschollene Werke«:

pag. 157 (1837) Nr. 806
»Ecce homo«. — A. D. 1837. — Öl 45×37. Familie Ritter von Schroff. Auktion Jauner 1907.

Das dem Letztgenannten im Kataloge beigefügte Kreuzzeichen besagte wie anderorts, daß das Bild dem Herausgeber nicht vorgelegen.

Bei der Registrierung des Erstgenannten aus dem Eigenbesitz, das man zunächst als einen vollendeten Detailentwurf für irgendeine Passionsdarstellung annehmen zu dürfen glaubte, fand sich als einziger Anhaltspunkt eine Anmerkung in Blei auf dem Papierrande: »f. Stephan Schroff gemalt« — wohl vermutlich von der Hand Lukas v. Führichs. Gelegentlich seiner endgültigen Ansiedlung in Wien 1834 hatte Führich neben neugewonnenen Freunden daselbst auch seinen »Jugendfreund Professor Stephan Schroff« wiedergefunden, welcher ihm fernerhin »in gesunden Tagen als Freund, in Krankheiten als liebreicher Arzt eine große Dankschuld aufgelegt, die (er) ihm nie werde entrichten können« (Selbstbiographie). Was lag also näher, als der neukreierte und karg honorierte Kustos als Freund dem Freunde der Schöpfung eigener Kunstfertigkeit dargeboten? — Daher resultierte denn die angenommene Datierung von »ungefähr 1837«, wofür dann unerwartet die Bestätigung erfolgen sollte.

Als im Jahre 1907 in Wien die Kunstgegenstände aus dem Besitze Hofrat August Jauner — Erben nach der ausgestorbenen Familie Schroff — zur Auktion C. J. Wawra gelangten, befanden sich darunter laut Katalog vier Originale von Führich: Das Aquarell »Martyrium des hl. Stephanus« (Kat. Nr. 204), nun in der k. k. Staatsgalerie-Wien und das Ölgemälde »Christus in der Vorhölle (Kat. Nr. 412), jetzt im Besitze S. Durchlaucht Fürst Johann II. von Liechtenstein-Wien; nebendem eine lavierte Federzeichnung »Geschichtliche Szene« (Kat. Nr. 807) und das oben erwähnte Ölbild »Ecce homo« (Kat. Nr. 806). Während das früher Genannte — dank der Nichtergänzung des Auktionskatalogs — noch immer zu den »Verschollenen« zählt, hat letzteres sich nun in Graz wiedergefunden, wo es 1912 auf Kaufsweg an den derzeitigen Besitzer, Herrn Dr. phil. Robert Graf dortselbst übergegangen[1]).

Ein Vergleich zwischen der Zeichnung (Nr. 420) und dem Gemälde (Nr. 806) läßt wohl auf den ersten Blick jeden Zweifel an der Zusammengehörigkeit der beiden Darstellungen schwinden. Für erstere dürfte eine weitere Beschreibung — angesichts der trefflichen Wiedergabe — überflüssig sein; das ergreifendschöne Christusantlitz spricht wohl zur Genüge aus und für sich selbst. Dieser Entwurf, welcher auch ohne Signierung das unverkennbare Gepräge des Führichschen Stiftes trägt, bildete also die Grundlage für das in Öl (auf Leinen) ausgeführte Gemälde, eines der wenigen vorhandenen Staffeleibilder des Künstlers.

Über dasselbe, dessen Veröffentlichung der nunmehrige Eigentümer in entgegenkommendster

[1]) Es sei an dieser Stelle mit Bedauern darauf hingewiesen, daß aus vielfach wenig motivierten Beweggründen erbetene Auskünfte über »Weiterwanderung« Führichscher Originale seitens einzelner Kunsthändler und Auktionsinstitute in den letzten Jahren rundweg verweigert worden sind. D. Verf.

Weise — unter besonderer Betonung seines Wertes gerade für die heutige Zeit — gestattet hat, gibt dieser genauere Angaben, daraus wir folgendes entnehmen. Der »Ecce homo« trägt die Signatur »Jos. Führich pinx, A. D. 1837«; er ist oben flachbogig überhöht (45,5×37 cm), was die Wirkung des Bildes insofern verstärkt, weil dadurch die Aufwärtsbewegung unterstützt wird. Die Photographie vermag es nicht, die Farbenwirkung wiederzugeben. Der über beiden Schultern wie zwischen Hand und Rohrstab sichtbar werdende Mantel ist fast zinnoberrot — eigentlich paradeisfarbig, der Bart und das teilweise von Blut durchsickerte Kopfhaar — in der Wiedergabe nahezu dunkelgefärbt erscheinend — sind rötlichbraun, ja beinahe rötlichblond. Der Hintergrund — nicht so dunkel wie in der Abbildung wirkend — ist grünlich-golden, eine Art, wie solche für Porträthintergründe zur damaligen Zeit sehr häufig vorkommt. Im gleichen nur etwas helleren Tone gehalten ist die Dornenkrone. Das ganze Inkarnat zeigt neben grünlich abklingenden blaßlila Töne, welche letztere insbsondere die Augenlidränder und die Lippen aufweisen. Der Strahlennimbus ist in Feingold aufgesetzt.

Beachtenswert ist auch der feinempfundene Goldrahmen, welcher beiträgt, die Gesamtwirkung des Gemäldes zu erhöhen; die eleganten Auflagen des Hauptrahmens, noch mehr aber die zarte Arbeit der Rahmeneinlage, zierliche Arabesken und Efeublattranken in Schwarz, lassen den Schluß zu, daß diese »äußere Gewandung« vielleicht auf Bestellung und nach Angaben des Künstlers durch einen tüchtigen Kunsthandwerker angefertigt worden sein möchte.

Wir enthalten uns einer kritischen Würdigung des Bildes; sicherlich aber ist es für manchen von Interesse, einen verschollen gewesenen Führich wieder vor Augen zu haben und dabei denselben vom Entwurf bis zur Ausführung vergleichen zu können.

Möchte es auch weiters gelingen, noch andere bisher verschollen gebliebene Werke des Altmeisters der Vergessenheit zu entreißen[1]).

Heinrich v. Wörndle

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Von Albert Diemke in Düsseldorf, von dem wir auf S. 101—104 mehrere Werke in Abbildungen wiedergeben, wird die heurige Jahresmappe der D. G. f. chr. K. enthalten: »Herz Jesu« (Altarbild in Vohwinkel), — Herz-Jesu-Altar in Königswalde, — Kreuzwegbild in der Elisabethkirche zu Krefeld. In der Mappe 1922 befindet sich abgebildet »Das hohepriesterliche Gebet Jesu« und »Taufe durch den hl. Suitbert«.

Koblenz. Nach den Plänen der Architekten Huch und Grefges wurde die Schule der Ursulinen (Hohenzollernstr.) durch eine neue Kapelle und Studienanstalt erweitert. Der Hochaltar ist eine Arbeit von H. Helwegen (Moselweiß).

Köln. Peter Hecker erhielt den Auftrag, die St.-Mechtern-Kirche, deren Ausstattung Professor Huber-Feldkirch durch Mosaiken in der Apsis und im rechten Seitenschiff begonnen hatte, auszumalen. Die Kuppel wurde 1923 vollendet.

[1]) Vorstehenden Aufsatz verfaßte der verdiente Führichforscher, der inzwischen leider verstorben ist, zu Ostern 1917.

BÜCHERSCHAU

Berliner, Rudolf und Borchardt, Paul: Silberschmiedearbeiten aus Kurdistan. Mit 15 Textbildern und 20 Tafeln. Berlin (Dietrich Reimer, Ernst Vohsen) 1922.

Eine sehr schöne Sammlung kurdischer Silberschmiedearbeiten wurde von den Autoren veröffentlicht. Borchardt hat diese sehr seltene Sammlung während seines langjährigen Aufenthaltes im Weltkriege in Kurdistan gesammelt. Bisher besaßen wir aus dieser ziemlich unzugänglichen Gegend weder Sammlungen noch Veröffentlichungen. Es ist deshalb doppelt zu begrüßen, daß der Verlag diese auf 20 Lichtdrucktafeln zu plastischer Darstellung bringt. Nicht nur Fachleute werden an dem Buche ihre Freude haben, sondern auch Kunsthandwerker und Sammler, denen aus diesem Mischgebiete eine fast vollständige Sammlung vorgelegt wird.

Ich halte diese Arbeit für besonders wertvoll, da wir Neuland vor uns haben. Beide Verfasser sind auf ihren Gebieten als Fachleute wohlbekannt, beide alte Orientreisende. Es ist deshalb für uns doppelt wertvoll, daß die Verfasser in ihren Schlußfolgerungen nicht übereinstimmen, sondern weit auseinandergehen. Während Borchardt die Ornamentikentwicklung vom Osten herleitet, ist Berliner der Meinung, sie vom neuzeitlichen Abendlande herholen zu müssen. Ich sehe dafür seine Gründe nicht als stichhaltig, ja als irreführend an, auch halte ich einen Teil der Arbeiten, besonders die der ersten Gruppe, für bedeutend älter als um 1870. Die Ornamentik finden wir an Ort und Stelle schon seit alter Zeit. Ihre Herkunft liegt im Osten, nicht im Westen. Siehe die grundlegenden Arbeiten Strzygowskis. Technik und Ornamentik werden in diesen Gegenden seit Jahrhunderten ganz konservativ wiederholt, besonders hier, wo Juden fast allein das Edelschmiedegewerbe in den Händen haben, und die orientalischen Juden im Gegensatze zu den modern-abendländischen ein außerordentlich konservativ-traditionelles Element darstellen. Beide Verfasser werden wohl dieses zum ersten Male bearbeitete Gebiet nicht verlassen und ich hoffe, daß eine weitere Veröffentlichung über das gesamte Kunstgewerbe Kurdistans von ihnen zu erwarten ist. Bei einer Neuauflage wäre eine genaue Untersuchung des Metalles der Arbeiten erwünscht, da hiernach manche Schlüsse gezogen werden können. Zum Schluß möchte ich noch wünschen, daß der Sammler und Besitzer der Sammlung sich entschließt, dieselbe der Öffentlichkeit zu übergeben, denn es wäre schade, wenn diese unter so großen Mühen zusammengebrachten und kaum für uns mehr erhaltbaren Stücke wieder zerstreut würden. P. Fraebel, S. V. D. St. Gabriel

Stiehl, Prof., Der Backsteinbau und seine Wirkung in der Landschaft; Popp, Prof. Dr. Jos., Der kunstwissenschaftliche Unterricht, insbes. auf den Hochschulen und Kunstschulen. 112. und 169. Flugschrift zur Ausdruckskultur, herausgegeben vom Dürerbund, München, Callwey.

Der für ganz Norddeutschland, Holland, England und die nordischen Staaten hochbedeutsame Backsteinbau hat in den letzten 50 Jahren eine gefährliche Krisis durchgemacht. Als man sich der maschinenmäßigen Herstellung des Ziegelsteins zuwandte, glaubte man, der Kunst am besten durch möglichst gleichfarbige und glatte

Steine dienen zu können. Tatsächlich hat aber gerade der Maschinenverblender künstlerisch ebenso geschadet wie die offenkundige Verrohung in der Formengebung des Ziegelbaues. Erst in jüngster Zeit hat man erkannt, daß der Backstein außerordentlich hohe künstlerische Eigenschaften besitzt, wenn er — wie früher der Handstrichstein — eine rauhe Oberfläche hat, die verschiedene Farbtöne zeigt und später eine interessante Patina erhält. Dies läßt sich auch beim maschinellen Betrieb erreichen. Seine eigentümlichen Reize kann der Backstein nur entfalten, wenn der Architekt die ihm gemäße Formengebung versteht, die einfache Umrisse und Flächen sowie zarte Linien verlangt. An Hand von 31 Abbildungen zeigt Stiehl, welche Blüten die Backsteinbaukunst in den vorhin genannten Ländern getrieben hat, was moderne Architekten, wie Mewes, Muthesius und Messel in ihr geleistet haben. Für industriereiche Orte sei noch hervorgehoben, daß der Backsteinbau unter den Einflüssen von Gasen und Rauch viel weniger von seinem Ansehen verliert als irgendein anderes Baumaterial.

Popp verlangt, daß die angewandte Ästhetik nicht nur neben der Kunstgeschichte mehr als bisher zu ihrem Recht komme, sondern auch in ihr bei der Besprechung von Kunstwerken stärker berücksichtigt werde.

Rechtsanwalt Dr. Bartmann (Dortmund)

Die Kunstmuseen und das deutsche Volk. Herausgegeben vom Deutschen Museumsbund. Kurt Wolff Verlag, München 1919. 268 S. 8°.

Der »Deutsche Museumsbund«, eine während des Krieges entstandene Vereinigung von Museumstechnikern, Direktoren und Kunstfreunden, gibt in dem vorliegenden Buche eine Sammlung von Aufsätzen bekannter Museumsleiter. Zweck der Veröffentlichung ist, die Ziele des Bundes darzulegen und einleuchtend zu machen. Sie gehen nicht nur auf die Lösung von Fragen der Verwaltung und Technik, sondern vor allem jener, wie man den Anforderungen der Gegenwart gemäß und im Interesse der Zukunft die Museen für die Erziehung des Volkes nutzbarer machen kann als bisher. Dieses immer wiederkehrende Leitmotiv wird gleich im ersten Aufsatze angeschlagen, in dem G. Pauli über das Kunstmuseum der Zukunft redet. Es ist nicht mehr das alte fürstliche, auch nicht das neuere Gelehrtenmuseum, sondern das Volksmuseum, unter dessen ersten Vertretern das Germanische Museum obenan steht. Für die Zwecke der Volkserziehung aber bezeichnet Pauli nicht die großen, an einzelnen Zentralpunkten vereinigten Sammlungen, sondern er entscheidet sich für die Dezentralisation, für die Gründung einer Vielseitigkeit von kleineren Museen — eine Auffassung, der man zustimmen kann, solange sachgemäße Verwaltung und Behandlung gewährleistet ist. Bei sehr kleinen Sammlungen ist dies freilich häufig genug nicht der Fall, und auch mittlere sind bisweilen nicht über jeden Zweifel erhaben. Ein lichtvoller Aufsatz von F. Wichert über »Die bildende Kunst als Mittel zur Selbstgestaltung des Volkes« schließt sich an. Hierauf folgen Betrachtungen über die wichtigsten Einzelformen der Museen. Von Galerien alter Meister spricht E. Waldmann, E. Redslob tritt für die Berücksichtigung der zeitgenössischen Kunst in öffentlichen Sammlungen ein; andere Verfasser erörtern ihre Ansichten über die Aufgabe und die Natur der Antikenmuseen, der Kupferstichkabinette, der Kunstgewerbemuseen (R. Graul und G. E. Pazaurek), vorgeschichtliche, historische, volkskundliche Museen, Münzkabinette usf. Sehr interessant ist, was O. Lehmann unter Hinweis auf das wichtige Altonaer Museum von der in Sammlungen solcher Art möglichen und ersprießlichen Vereinigung von Kunst und Natur darlegt. W. F. Storck behandelt »Die Museen und das Ausstellungswesen« und kommt dahei auf die sehr wichtige Angelegenheit der Wanderausstellungen, die in ihm einen warmen Fürsprecher finden. Ebenso beachtenswert sind die Darlegungen Th. Volbehrs über »Die Museumsführung«. Vom volkserzieherischen Standpunkte verdienen alle diese Aufsätze größte Aufmerksamkeit. Welche außerordentlichen geistigen Werte in den Museen vereinigt sind, mag jeder Urteilsfähige ermessen. Auch daß diese Werte dem heutigen Volke erschlossen werden müssen. Unsere Altvordern bedurften keiner Museen, weil die Kirchen mit ihren Kunstschätzen ethische, ästhetische und technische Anregungen genug boten, Anregungen, die ganz besonders auch auf die Fortpflanzung der heimatlichen und örtlichen Tradition wirkten. Anders verhält sich in heutiger Zeit die große Masse, bei der das innerliche Verhältnis zur Kirche wankend geworden oder verloren ist. So bedarf sie des andern Hilfsmittels. Um es aber fruchtbar zu machen — und das wäre natürlich im höchsten Grade wünschenswert! — ist nötig, daß zuvörderst eine allgemeine sittliche und begriffliche Unterlage geschaffen wird. Andernfalls bleibt die Museumspädagogik ohne genügenden Erfolg, und führt bei den Nichtvorbereiteten zur Förderung der Vielwisserei, zur flüchtigen Befriedigung der Neugier, nicht zu der die Seele erhebenden Ehrfurcht vor der Kunst. — Ein Aufsatz von K. Kötschau gegen diese kämpft mit nicht völligem Recht gegen die Künstler als Museumsleiter und gegen die Museumskommissionen. Mit wie vielem Recht, weiß jeder, der bei einer Tätigkeit durch eine solche oder ähnliche Kommission eingeengt und in seinen Entschlüssen gehemmt worden ist.

Doering

Rudolf Schiestl. Von Leo Weismantel. Drei-Zinnen-Verlag, Würzburg, 1922. 17 Seiten und 26 Bildertafeln. 4°.

Über Rudolf Schiestl und seine Kunst habe ich unlängst in dieser Zeitschrift ausführlich gesprochen. In Buchform liegt jetzt aus anderer Feder eine Würdigung des gleichen ausgezeichneten Meisters vor. Sie stammt von Leo Weismantel, dem bekannten Dichter und Ästheten. Er hat die gleichen Ausführungen bereits 1921 im 1. und 2. Hefte des »Wächter« veröffentlicht. Textlich bietet also das Werk nur einen Neudruck jener früheren Arbeit. Aber es ist sicher kein Schaden, wenn etwas Kluges und Feinsinniges zweimal gesagt wird, und weite Kreise werden erst jetzt damit bekannt geworden sein. — Der Text, der von dem sinnbildlich aufgefaßten R. Schiestlschen Hinterglasgemälde »Das wandernde Gnadenbild« ausgeht, würdigt die »politische« Malerei, die der Künstler während des Krieges betrieb, betrachtet seine Auffassung des irdischen (bäuerlichen) Lebens und der überirdischen Personen und Geheimnisse, um in einem knapp und großzügig gehaltenen Schlußabschnitte Schiestls moderne Eigenart (seinen Expressionismus im Vergleiche mit dem, was sich sonst heute so nennt) und das Ziel seines künstlerischen Strebens zu charakterisieren. — Das Buch ist mit 24 schwarzweißen und 2 farbigen Wiedergaben

R. Schiestlscher Gemälde, Radierungen und Holzschnitte geziert. Zahlreiches davon ist hier zum ersten Male veröffentlicht. Farbig ist der »Kirchgang« und der »Bauer, der vom Teufel geholt wird«. Unter den Schwarzweißbildern sieht man von Holzschnitten u. a. die entzückende »Junge Mutter«, den humorvollen »Angler«, »Hans im Glück«, »St. Crispinus«; unter den Radierungen zwei Neujahrswünsche, »Auf der Landstraße« u. a. m.; unter den zahlreichen Gemälden die »Fränkische Dorfkapelle«, den Einsiedler Antonius, das hübsche Kinderbildnis von 1912, den »Wallfahrtsort«. — Die erste Auflage ist nahezu vergriffen. Es wäre sehr zu wünschen, daß ihr bald eine zweite folgte, die am zweckmäßigsten mit gänzlich anderem Bildermateriale zu versehen wäre, und somit auch den Besitzern der ersten neue Reize böte.

Doering

Oberammergau und Umgebung. Benediktbeuern, Ettal, Garmisch, Kochel, Mittenwald, Murnau, Partenkirchen usw. Mit Anhang „Die Königsschlösser". Geschichtlicher Führer von Dr. Frz. Paul Zauner. Mit 36 Abbildungen und einer Übersichtskarte. Verlag Josef Kösel und Friedrich Pustet, K.-G. Verlagsabteilung Kempten.

Aus Anlaß der Deutschen Gewerbeschau und der Oberammergauer Passion erschienen eine Reihe von kulturhistorischen Führern, aus denen Zauners „Oberammergau" mit einem dauernden Bestand hervorragt. Wie schon die beiden früheren Werke des Verfassers, trägt auch dieser Führer kompilatorischen Charakter, hinter dem das Ergebnis eigener Forschung zurücktritt. Solche Werke können aber nicht häufig genug herausgebracht werden und erfreulicherweise gibt es immer noch Verleger, die auch zu heutiger Zeit keine Unkosten scheuen und sich selbst unter beträchtlichen Opfern, wie in diesem Falle, in den Dienst der Heimatliebe stellen. Dieses Verdienst kann nach den letzten Unglücksjahren nicht hoch genug bewertet werden. Früher gab man italienische „Cicerones" heraus, heute hat man endlich, allerdings unter dem Zwang der Markentwertung, die Auslandsreisen unmöglich macht, sich dazu entschlossen, Anleitungen für das Sehenlernen in der Heimat der Bevölkerung in die Hand zu geben. Die Anregung hierzu geht allerdings, was die Münchner kunstgeschichtliche Schule angeht, schon auf Jahrzehnte zurück, als noch der unvergeßliche Berthold Riehl die engere Heimatkunst in den Bereich seiner Forschung zog und auf ihre Bedeutung nicht nur für alle künstlerisch interessierten Kreise, sondern auch als Aufklärungsarbeit für den „Laien" immer wieder hinwies. Auch Zauner ist trotz seiner jetzt starken analytisch-stilistischen Einstellung im Sinne Wölfflins in dieser Beziehung Riehls Anhänger geblieben, wenn er auch nicht, wie es bei früherer Gelegenheit geschehen, im Vorwort ausdrücklich anerkennt, daß auch bei diesem „Führer" wieder letzten Endes Riehl Pate stand.

Bei dem praktischen Nachschlagebuch, das wiederum im Sinne des genannten verstorbenen Gelehrten das gesamte weite Gebiet der Kulturgeschichte umfaßt, wird man nur bedauern, daß die jüngere Kunst nach dem 18. Jahrhundert (mit Ausnahme der Königsschlösser) zu kurz kommt. Es wurden auch hier, namentlich auf dem Gebiete der christlichen Kunst in den letzten Jahren Ewigkeitswerte geschaffen, für die die Augen geöffnet werden dürfen. Die „Christliche Kunst" und „Die Mappe" bieten ja zur Genüge Material. Nur um unser Interesse an dem Führer zu beweisen, sei als allenfallsige Anregung für eine zweite Auflage auf die architektonisch interessanten gotischen Reste von der alten St. Katharinenkapelle in Murnau aufmerksam gemacht, die Fischer in seinen Zentralbau, die heutige Marktkirche St. Nikolaus, hineinzog. Dr. Hoffmann hat ja bei seiner Anwesenheit in Murnau diese Reste besichtigt. Älter im übrigen als Murnau ist das Fischerdörfchen Seehausen, dessen Kirche manch kunsthandwerklich interessantes Werk birgt. Auch die Hinterglasmalerei, von der in beiden Kirchen hübsche Zeugnisse hängen, ist seit dem 17. Jahrhundert in Seehausen ansäßig. Doch mögen das Dinge sein, die bereits aus dem Rahmen eines Führers, dem der Raum immerhin beschränkt bleiben muß, herausfallen. Für die Abhandlung über Benediktbeuern sei auf die 1893 erschienene Geschichte des Klosters von Dr. Frz. Daffner verwiesen, die auf Reichelbecks „Chronici Benedicto-Burani Historia" aufgebaut, auch die Umgebung und die neuere Zeit berücksichtigt.

Die Deutsche Gewerbeschau ist vorüber, Oberammergau wird erst in zehn Jahren wieder spielen, Zauners „Führer" bleibt als dauernde Erinnerung. Eine besondere Sorgfalt verwandte der Verlag auf die Ausstattung des Buches. Dr. E. Stahl, der sachverständige Berater des Verlags, steuerte aus seiner wertvollen Bavarica-Sammlung kulturhistorisch reizvolle und zum Teil unbekannte Abbildungen bei.

W. Zils

Österreichische Kunstbücher. Amtliche Ausgabe der Staatlichen Lichtbildstelle in Wien. Verlegt bei der Österr. Verlagsgesellschaft Ed. Hölzl & Co., Wien 1, Wallnerstr. 4. Preis derzeit 10 Kronen.

Für ein Land, das am meisten unter dem Krieg und seinen Folgen litt, gehört Mut und Tatkraft zu der Herausgabe einer Sammlung, die dem kunstliebenden Laien eine fachmännische Einführung in die österreichische Kunst, einen verläßlichen Reiseführer und eine schöne Erinnerung bieten will. Dem Kunstforscher wird Material in die Hand gegeben von mehr oder weniger bekannten Kunstwerken, mit dem er weiter arbeiten kann. Die Zweiteilung in Text und Bildertafeln empfiehlt sich der leichteren Übersichtlichkeit wegen stets. Trotz des kleinen Formats von 15×20 sind die Bilder klar. Der Text stammt von berufener Seite. Zugänglich gemacht wurden nur: Bd. 7 Das Lustschloß Schönbrunn von Dr. Betty Kurth. Bd. 8/9 Die Wiener Gobelinsammlung von Dr. Ludwig Baldaß. Bd. 12 Das Augustiner Chorherrnstift Klosterneuburg in Niederösterreich von Dr. Wolfgang Pauker. Bd. 14 Michael Pachers Altar in St. Wolfgang am Abersee. Bd. 15 Die monumentalen Gemäldefolgen des Domes zu Gurk von Dr. Bruno Grimschitz. Bd. 16 Maria Saal in Kärnten von Dr. Alfred Schuerich. Bd. 17 Die Pestsäule am Graben in Wien von Dr. E. Tietze-Courak. Bd. 18 Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte von Univ.-Prof. Dr. Alois Riegl und Bd. 19 Die Architekturzeichnungen der Österr. Nationalbibliothek von Dr. Alfred Stix.

Zils

BERICHTIGUNG

Zu dem Artikel »Dem Andenken Paul Beckerts« im 6. Heft wird uns aus Fulda mitgeteilt, daß Prof. Beckert für das Priesterseminar in Fulda ein Bild des hl. Benedikt von Nursia, nicht des hl. Bonifatius malte.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

HOLZ ODER KUNSTMASSE?

Von C. DELL'ANTONIO.

Vor mehreren Jahren war in einem Schaufenster in Wien zwischen anderen kirchlichen Plastiken aus Kunstmasse auch eine Holzstatue ausgestellt, die mehrere aufgeplatzte Fugen zeigte. Ein mir befreundeter Pfarrer aus der Provinz, dem die Holzstatue auffiel, ging in den Laden hinein und frug den Händler für kirchliche Kunst, warum er das Holzbildwerk in einem solchen Zustande ausstelle, es schädige doch das Ansehen und den guten Ruf seines »Geschäftes«? »Die Statue dient zur Aufklärung«, antwortete der Kunsthändler. »Bitte Ew. Hochwürden, sich die Statuen und Reliefs aus Kunstmasse genauer anzusehen, nirgends ist ein Riß daran zu entdecken, nirgends ist etwas daran geleimt worden; das Ganze ist aus einem Guß gemacht und darum viel haltbarer und gediegener als Holz. Und dazu ist Holz teuerer als Kunstmasse und wenn die Plastiken bemalt sind, dann merkt man keinen Unterschied.«

Rein kaufmännisch gerechnet hatte der Händler recht. Da die Statuen und Reliefs aus Kunstmasse zu Hunderten aus einer und derselben Form in einem Guß hergestellt werden können, so sind sie natürlich billiger, als die einzelnen, mühsam aus dem Holze geschnitzten Plastiken; jede Fabrik- und Dutzendware ist wohlfeiler, als die einzelne, von geschickten Fingern hergestellte Handarbeit. Der Kaufmann, der auf ein gutgehendes Geschäft und viel Umsatz rechnen muß, hat eine wohlfeilere, leicht verkäufliche und doch gewinnbringende Dutzendware freilich lieber, als eine verhältnismäßig teuere, selten verkäufliche Handarbeit.

Aber nicht allein kaufmännisch, auch rein sachlich genommen hatte der Händler recht. Es kommt bei Holzbildwerken oft vor, daß sie Risse bekommen; erst kürzlich hatte ich einen geschnitzten Nepomuk aus der Barockzeit zum Ausbessern, der vorne einen großen, klaffenden Riß zeigte (Abb. nebenan). Aber woher kommt das? Doch nur daher, weil der Bildschnitzer unterlassen hatte, die Figur inwendig auszuhöhlen; man betrachte die Grundfläche und man wird sofort sehen, woher das kommt (Abb. neb. unten). Hätte der Bildhauer genügend ausgehöhlt, wie es sich's gehört (Abb. neb. unten), dann hätte der Riß gar nicht entstehen können. Jeder Besteller kann an der Grundfläche des Bildwerkes prüfen, ob es genügend ausgehöhlt ist oder nicht; nicht an dem Holze liegt es, sondern an der Unterlassung des Bildschnitzers. Wir haben in den Kirchen und Museen Holzbildwerke genug, die tadellos erhalten sind.

(falsch) Text nebenan (richtig)

Zu einer Zeit, als die Schnitzkunst in Blüte stand und in den Werkstätten die gesunde handwerkliche Überlieferung und Erfahrung als Grundlage der Kunst selbstverständlich waren, da hat man solche Schwierigkeiten leicht bemeistert; man fand es als selbstverständlich, daß die Holzbildwerke stark ausgehöhlt wurden, damit das Holz nicht mehr »arbeiten« konnte. Damals sorgten auch die Zünfte für die Gediegenheit der Arbeit. Wenn wir in der Beschlußfassung der Antwerpener Bildschnitzer vom 2. November 1471 lesen, daß der Prüfungsausschuß der Zunft das Recht hatte, täglich in die Schnitzwerkstätten zu gehen, um das Holz nachzuprüfen und die Arbeiten während der Entstehung zu überwachen, dann müssen wir annehmen, daß eine solche Unterlassung, wie bei der barocken Nepomukfigur, damals kaum vorkommen konnte.

Weil das Holz als Werkstoff schwieriger zu bearbeiten ist als Kunstmasse oder Gips, und weil ein Bildwerk aus Holz jedesmal neu gearbeitet werden muß und sich nicht zu Dutzenden und Hunderten herstellen läßt, wie in Kunstmasse, so ist es verständlich,

warum der Händler für »christliche Kunst« die Kunstmasse lobt und sich Mühe gibt, das Holz in Verruf zu bringen. Und weil in den sogenannten Kunstanstalten die »Bildwerke« aus Kunstmasse von Handwerkern hergestellt werden, die keine Bildhauerlehre und keine Bildhauerschule besucht zu haben brauchen, und darum viel billiger arbeiten können, als die gelernten Bildhauer und Künstler, die erst auf Grund ihrer mühsam erworbenen Kentnisse und jahrelanger Erfahrungen ein Bildwerk aus Holz schnitzen können. Freilich ist dabei nicht so viel zu verdienen, als wie bei den Arbeiten aus Kunstmasse oder Gips, die fabrikmäßig hergestellt werden, und trotz ihrer Billigkeit dem Händler viel mehr einbringen, weil sie zu Hunderten abgehen, während die wertvolleren Arbeiten aus Holz nur selten einen Besteller finden. In kirchlichen Kreisen ist die Verständnislosigkeit, die den Unterschied zwischen Urbild und Abklatsch nicht kennt, noch immer so groß, daß sie solchen Händlern ermöglicht, glänzende Geschäfte zu machen.

So kommt es, daß unsere Kirchen nicht mit Kunstwerken geschmückt, sondern mit gewöhnlicher Handelsware gefüllt werden. Fast in jeder Kirche befindet sich eine Herz-Jesu-, Herz-Mariä-, Josefs-, Antonius- oder Franziskusstatue; eine genau wie die andere: die gleiche Kopf- und Handbewegung, der gleiche Faltenwurf, der gleiche Gesichtsausdruck und die gleiche Bemalung. Der Unterschied liegt nur in der Größe; man kann die Opferwilligkeit der Gläubigen mit dem Meterstab nachmessen. An der Auffassung, an der Ausarbeitung, am inneren Gehalt und geistigen Wert sind sie alle gleich; können auch gar nicht anders sein, denn sie stammen ja alle aus der gleichen Kunstanstalt, kommen alle aus der gleichen Form, sind alle nach dem gleichen Modell gegossen!

Und so kommt es, daß viele Kirchen nicht mehr bei den Künstlern, sondern bei den sogenannten Kunstanstalten die Bildwerke bestellen. Während in früheren Zeiten die Künstler fast ausschließlich im Dienste der Kirchen standen und für diese die herrlichsten Kunstwerke schufen, werden sie heute verhältnismäßig selten mit kirchlicher Kunst beauftragt. Und so ist es auch nicht zu verwundern, wenn unsere heutigen Kirchen so arm an guten Bildwerken sind, während die älteren Gotteshäuser, die ihre Innenausstattung noch von früheren Jahrhunderten her haben, so reich an solchen sind, daß sie von mancher Kunstsammlung beneidet werden. Man sehe sich die Kirchen an, die etwa seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts entstanden sind und man wird finden, daß die meisten davon mit gewöhnlicher Handelsware ausgestattet sind. Aber nicht allein bei uns in Deutschland; in Deutsch-Österreich, Ungarn, Italien, Frankreich und Belgien, überall kann man das gleiche beobachten. Auch in England scheint es nicht besser zu sein. In einer Predigt, die viel besprochen wurde[1]), machte der englische Geistliche Percy Dearmer die »Sünde der Häßlichkeit« dafür verantwortlich, daß der Kirchenbesuch immer mehr zurückginge. »Fast jede Kirche ist voll von schlechter Kunst verschiedenster Art«, so führte er aus, »und man kann kein Publikum anziehen, wenn man ihm lauter Häßlichkeiten bietet. Es ist Schönheit, die die Menschen in der Kirche suchen, und dieser Tatsache wird leider in den Gotteshäusern nirgends Rechnung getragen. Es gibt kaum eine Kirche, in der ein guter Künstler, vom Dach bis zum Boden nicht alles abkratzen müßte. Der Schmuck ist aufdringlich, gewöhnlich und häßlich. — Nicht die Werke der Künstler und der Schönheit herrschen in den englischen Kirchen, sondern gewöhnliche Handelsware, die bloß um des Gelderwerbes willen hergestellt wird.«

Was hier über englische Kirchen gesagt wurde, kann auch für viele unserer Kirchen gelten. Es wäre aber ungerecht, die Geistlichkeit und die Kirchenbehörde allein dafür verantwortlich zu machen; die heutigen Zeitverhältnisse bringen das mit sich. Wir leben nicht mehr im Mittelalter, wo jede Stadt ihren größten Stolz darin sah, das schönste, herrlichste Gotteshaus zu bauen, wo das gesamte Volk Hab und Gut freudig hingab, um die Nachbarstadt in dieser Hinsicht überbieten zu können. Unsere neueren Kirchen, die zum größten Teil in den rasch aufblühenden Industriebezirken ebenso rasch erbaut werden mußten und noch erbaut werden, sind meist auf die Opferwilligkeit der arbeitenden Bevölkerung angewiesen, und da sind die Kirchenbehörde und die Geistlichkeit recht froh, wenn sie soviel zusammenbetteln, daß sie die Kirchen mit dem Einfachsten und Billigsten notdürftig ausstatten können. Jeder, der die Verhältnisse kennt, weiß wie schwer es ist, die Mittel für einen Kirchenbau aufzubringen, wie schwer oft auch nur so viel aufzubringen, um einen billigen Abklatsch erwerben zu können.

Aber trotz dieser traurigen Verhältnisse gibt es doch noch erfreuliche Ausnahmen.

---

[1]) Schlesische Zeitung vom 4. November 1919.

So hat der Pfarrer von Saarau in Schlesien eine neue Kirche gebaut und sie zunächst nur mit dem Allernotwendigsten ausgestattet. An der Kanzel z. B. wurden die Felder für die vier Evangelisten leer gelassen und erst nach Jahren, als die Geldmittel reichten, wurden die Evangelisten von Künstlerhand geschnitzt. Ebenso wurde zunächst ein Marienaltar bei einem Künstler bestellt und erst nach Jahren, als man wieder soviel gesammelt hatte, hat er einen anderen Seitenaltar, einen Josephsaltar, von Künstlerhand schnitzen lassen. In dieser Weise wird die Kirche nach und nach eine würdige Innenausstattung bekommen. Es ist ja durchaus nicht notwendig, daß alles auf einmal, daß alles von einem Pfarrer eingerichtet wird; der Nachfolger soll ja auch etwas tun, und nachdem die Kirche unter Dach und Fach ist, können sich die Kosten der Innenausstattung auf mehrere Geschlechter verteilen, so wie es auch früher geschehen ist. Wie die Dombauten Jahrzehnte, ja oft Jahrhunderte zur Vollendung brauchten, so wollte auch die Kirchenausstattung ihre Zeit. Den Bestellern kam es nicht auf die schnelle Lieferung an, sondern auf die Güte und den Wert der Kunstwerke; sie warteten oft lange, bis sie den geeigneten Künstler gefunden hatten, dem sie die Arbeit anvertrauen konnten.

Wenn ein Hausherr seine Wohnung mit »reichgeschnitzten« Bilder- und Spiegelrahmen aus Kunstmasse, mit »geschmiedeten« Waffen aus Pappe und mit »bronzenen« Büsten und Bildwerken aus Gips ausschmückt, so bedauert man, daß er nicht mehr Geschmack hat, um wenig aber Echtes zu kaufen. Aber noch bedauerlicher ist es, wenn die Wohnung des Allerhöchsten in dieser Weise ausgestattet wird; wenn aus öffentlichen Mitteln Handelswaren erworben werden, die eines Gotteshauses unwürdig sind.

Als Phidias beauftragt war, den Zeus für den Tempel in Olympia darzustellen und das griechische Volk die Mittel dazu bewilligen sollte, da hielt Phidias darüber einen öffentlichen Vortrag und machte verschiedene Vorschläge. Als er unter anderem sagte, das Bildwerk könnte statt aus Gold und Elfenbein auch aus Marmor gemeißelt werden, das würde schneller gehen und vor allem bedeutend billiger werden, da rief das ganze Volk wie aus einem Munde: »Nein, dann aus Gold und Elfenbein!«

Ja, für die Gottheit ist das Beste und Kostbarste gerade gut genug!

JUBILÄUMSAUSSTELLUNG IM MÜNCHENER KUNSTVEREIN

Im Februar d. J. war seit der Gründung des Münchener Kunstvereins ein Jahrhundert verflossen. Zu den festlichen Veranstaltungen, die zu Ehren dieses Ereignisses ins Werk gesetzt wurden, gehörte als wichtigste eine Ausstellung von Werken der bedeutendsten Meister, die dem Verein in den frühesten Zeiten seines Bestehens angehört haben. Das Unternehmen war trotz vieler Schwierigkeiten trefflich gelungen. In 250 auserlesenen Beispielen wurde die Münchener Malerei aus dem zweiten Viertel des vorigen Jahrhunderts in der Mehrzahl ihrer wesentlichen Richtungen und Fächer vor Augen gestellt. Nicht in allen. Das Bild des damaligen malerischen Schaffens war keineswegs vollständig. Ist doch der Kunstverein in beabsichtigtem Gegensatze gegen die Übermacht der akademischen und der cornelianischen Bestrebungen ins Leben gerufen worden. Es fehlte daher jetzt fast ganz die Romantik und die religiöse Kunst, die nur in einigen Zeichnungen und Aquarellen spärliche Andeutung fanden. So sah man eine Reihe von Entwürfen M. von Schwinds für die Wandgemälde des Wiener Opernhauses; einen von W. von Kaulbach für die Münchener Neue Pinakothek; Studien von Genelli; eine Federzeichnung (Petrus verleugnet Christus) von Schnorr von Carolsfeld; eine Bleistiftzeichnung (Auffindung des Moses) von Schraudolph; eine mehr sachlich als malerisch gegebene Wiederherstellung des Akropolis zu Athen von Klenze. Im ganzen eine kleine Zahl von Werken hohen Stiles, bei weitem nicht ausreichend, auch nicht dazu bestimmt, von dieser Richtung der Münchener Kunst aus jenen Jahrzehnten einen genügenden Begriff zu geben. Um so fesselnder war es zu beobachten, wie das künstlerische Fühlen und Schaffen jenes Zeitalters auch in der Auffassung alltäglicher und profaner Gegenstände Kunde gibt von jener romantisch dichterischen Schwärmerei, wie von jener Wärme und Innigkeit religiösen Empfindens, mit denen das münchnerische Gemütsleben damals durchwoben und gefärbt, von welchem es verschönt und geadelt war.

Die meisten der ausgestellten Gemälde und Zeichnungen (zu denen sich auch einige wertvolle Bildnisbüsten der Bildhauers E. von Bandel [1800 bis 1876] gesellten) wurden der Öffentlichkeit zum ersten Male vorgeführt und dienten somit als willkommene Ergänzungen für die rückblickenden Ausstellungen, die am Anfange dieses Jahrhunderts mit großen wissenschaftlichen und künstlerischen Erfolgen in Berlin und München stattgefunden haben. — Von den jetzt beim Kunstverein gezeigten Bildern stammte ein Teil aus den staatlichen Sammlungen, ein nach Umfang und Wert sehr bedeutender aus dem Besitze Sr. K. H. des Kronprinzen Rupprecht (u. a. eine Sammlung von Werken des Albrecht Adam), vieles aus sonstigem Privatbesitz, so u. a. sehr Beachtenswertes aus der Sammlung Schilcher in Dietramszell.

Die einzelnen Fächer künstlerischer Bearbeitung waren gleichmäßig interessant besetzt. — Unter den Porträts zeigten zwei, von Joseph Hauber (1766—1834) noch den alten klassizistischen Stil. Ausgezeichnete Bildnisleistungen waren von Jos. Karl Stieler (1781—1858). Eine der feinsten Darbietungen war Wilh. von Kobells (1766—1853) lebensvolles Bildnis des 15jährigen Jos. Schilcher. Kobells Art mit ihrem Naturalismus und ihrem

Verständnisse für die Probleme der Freilichtmalerei mutet wie eine Vorbotschaft moderner Auffassungen an. Besonders zeigt sich das in seinen klar gesehenen, rein malerisch gegebenen Landschaften. Eine treffliche Porträtskizze bot man von Dietrich Monten (1799—1843). — Das Genre war vertreten durch interessante Volksschilderungen aus Griechenland von Peter Heß (1792 bis 1871), aus Italien u. a. von August Riedel (1793 bis 1883), aus der bayerischen Heimat von Th. Weller (1802—1881), Lor. Quaglio (1786—1837). Drollige kleine Szenen sah man von Hanno Rhomberg (1820—1869). — Gegenständlich wie malerisch technisch gleichmäßig fesselnd waren die Schlachtenbilder von Albr. Adam (1786—1862); nicht minder die hier gleich mit zu erwähnenden Tier- und Menschenstudien seiner Söhne Benno, Eugen und Franz, sowie seines Bruders Heinrich. — Zu den erlesensten Feinheiten der Ausstellung gehörten mehrere Innenstudien und sonstige Werke von Reinhold Seb. Zimmermann (1815—93). Die miniaturhaft sorgfältigen Aufnahmen F. Petzls (1819 bis 1899) aus der Münchener Frauenkirche vor ihrer Restaurierung erweckten Trauer um eine Fülle verständnislos hingeopferter Schönheit. Gut vertreten war das Fach der Architekturmalerei auch durch Leonh. Faustner (1815—1884), Wilh. Gail (1804—1890), Dom. Quaglio (1786—1837), Karl Wilh. von Heideck (1788—1861), W. Lichtenheld (1817—91), Mich. Neher (1798—1876). Die alle gaben nicht etwa nur Porträts ihrer Motive, sondern wußten diesen durch Feinheiten der Beleuchtung, der Staffage und andere Mittel romantische Reize zu verleihen. — Wesentlichstes bot die Landschaftsmalerei und zwar gleichermaßen die stilisiert monumentale, wie die naturalistische. Die erstere erschien in Werken Karl Rottmanns (1798 bis 1850) und Jos. Anton Kochs (1768—1839). In der naturalistischen Landschaftsmalerei (übrigens auch bei Rottmann) zeigt sich bereits das Verständnis für Motive der Heimat. So in Bildern von Georg von Dillis (1759—1841) und seines Bruders Cantius (1779—1856), Karl Coujola (1773 bis 1831), M. Jos. Wagenbauer (1775—1829), Anton Zwengauer (1810—84), Chr. Morgenstern (1805 bis 1862), dem ersten, der die malerischen Reize der Dachauer Landschaft erkannte und würdigte. Mit Innerlichkeit der Beobachtung und Auffassung vereinigt sich bei ihnen allen bewundernswerte technische Feinheit.

Leider konnten hier nur wenige Beispiele herausgegriffen werden. — Es besteht die Absicht, die Entwicklung der Münchener Malerei, welche diese während der letzten hundert Jahre zu einem wesentlichen Teile dem Kunstverein verdankt, in drei weiteren Ausstellungen vor Augen zu führen. Möchten die reichen Anregungen, welche schon diese erste zu spenden vermochte, den erhofften günstigen Einfluß auch auf die weiteren Bestrebungen des Vereines nicht verfehlen! Doering

FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SECESSION

Die in den Räumen der »Galerie Paulus« veranstaltete Frühjahrsausstellung der Münchener Secession beschränkte sich auf Graphik und einige Plastik. Weitaus in der Mehrzahl waren Darbietungen jüngerer Kräfte, denen gegenüber der bewährte alte Stamm eine weder ersichtlich begründete, noch wohl angebrachte Zurückhaltung beobachtete. So entfiel wesentlich die Möglichkeit, an dieser Stelle die Leistungen der Jungen nach innerem und äußerem Werte gegen die der Alten abwägen zu können. Nimmt man zu diesem Zwecke die sonstige Erfahrung zu Hilfe, so kommt man zu dem Ergebnisse, daß in technischer Beziehung nur vereinzelt Verfeinerungen vorliegen, die als Fortschritte zu schätzen sind, während geistig inhaltlich eine große Anzahl von Vertretern der jungen Generation nach Vertiefung und Verinnerlichung strebt. Alles in allem also kein sonderlich neues Resultat, aber ein erfreuliches, weil man die Hoffnung hegen darf, daß Ungebärdigkeiten des Ausdruckes sich allmählich wegschleifen werden, Tiefe des Empfindens aber nicht verloren geht, sondern zu immer größerer Abklärung gelangen wird. Unterstützt wird diese Annahme durch die beträchtliche Zunahme von Werken religiösen Inhaltes, eine Erscheinung, die in zahlreichen Fällen nicht mehr bloß den Eindruck der Zufälligkeit und Äußerlichkeit macht.

Von diesen letzteren Werken sei zunächst berichtet. Eine Anzahl von ihnen waren Entwürfe für Monumentalmalereien. F. Klemmer brachte eine Farbenzeichnung für ein Weltgericht, das als großempfundener Schmuck eines Kirchen-Triumphbogens gedacht ist. Ein ovales Schutzmantelbild des gleichen Künstlers zeigte schlichte, innige Auffassung und klare Komposition. Eindrucksvoll war seine Taufe Christi. Vier Heiligenfiguren (in Rötelzeichnung) waren kraftvoll, edel und charakteristisch. Von F. Naager besaß eine Grablegung Christi größere Feierlichkeit und Ruhe, freilich auch mehr Kühle als seine Kreuzigungsgruppe. Von beiden feierlichen Stücken stach eine Reihe von Studien (zum Teil aus dem Schwabinger Malerleben) allzu unvermittelt ab. Über den Entwurf C. Schwalbach zu einer mehr als unerfreulichen »Auferstehung« ist nichts anderes zu sagen, als seiner Zeit an dieser Stelle über das fertige Gemälde in der Glaspalastausstellung. Eine ganze Reihe, zum Teil sehr skizzenhafter, in kleinen Aquarellen primitiv gegebener biblischer Szenen (Speisung der Fünftausend, hl. drei Könige u. s. f.) brachte F. Thalheimer. Entwürfe für Wandgemälde einer Kriegsgedächtniskirche, die in der Ausführung sehr wirksam sein müssen (Grablegung, Ölberg) zeigte R. F. Bosch. Hohe Monumentalität bewies eine große Kreidezeichnung mit der Taufe Christi von Becker-Gundahl. Kräftiges, echtes deutsches Empfinden waltete in den zum Teil überlebensgroßen Figuren von J. Bergmann. Von ihm sah man auch ein Modell der Apsis der Kirche von Olching: Christus in der Spitzglorie zwischen den Evangelistensymbolen und zwei Heiligen in ganz einfach stilisierter Landschaft, unten ein Fries mit der in altchristlichem Sinne gehaltenen Darstellung des Lammes Gottes zwischen zwölf Lämmern (Sinnbildern der Apostel), die aus den Toren von Jerusalem und Bethlehem hervorgehen. An den Stirnwänden der Apsis die Auferstehung der Toten. Die apokalyptischen Reiter von F. Reinhart waren weniger dämonisch, als sie zu sein strebten. — Von kleineren Werken christlichen Inhaltes erwähne ich Radierungen und Zeichnungen von C. Landenberger und Bergmann, Hinterglasmalereien von O. Schön. — Aus der großen Zahl der sonstigen Werke können hier nur wenige der wichtigsten herausgegriffen werden. Dazu gehören zwei Kohlezeichnungen L. Sambergers (Dante, Savonarola); kraftreiche Figuren von E. Erler; lebhaft bewegte Szenen von E. Oppler; farbenkräftige Figuren und

Landschaften von J. Goossens; Kopf- und Figurenstudien von J. Hüther; ein prächtiges, interessant beleuchtetes Tierstück von H. von Zügel; großzügige farbige Studien nach italienischen Städtemotiven von S. von Haniel; virtuose Damenstudien (Aquarell) von H. J. von Habermann; subtile Landschafts- und Pflanzenzeichnungen von W. Zeller; Skizzen von Stiergefechten und exotischen Jagden von O. Dill. — Von den Plastiken seien erwähnt ein Reiter (Bronze) von H. Hahn; von demselben ein kniender Mann mit einem Knaben (Terrakotta); ein hockender Knabe (Terrakotta) von Mayer Fassold.

Doering

BAYERISCHE KUNST IN DER PFALZ

In der Saarpfalz ist's, jener Ecke unserer bayerischen Pfalz, die zum Saargebiet geschlagen und am allermeisten der Gefahr der Entfremdung, den Qualen der Fremdherrschaft ausgesetzt ist. Der Klerus ist dort der Bannerträger des Deutschtums und der Bayerntreue. Und deutsche und bayerische Treue rufen dorthin auch deutsche und bayerische Kunst. Denn Felix Baumhauers Kunst ist urdeutscher Art. Etwas vom deutschen Mittelalter ist in ihm lebendig geworden, seine Glaubensinnigkeit, seine Innerlichkeit, seine Monumentalität. Auch dort — und dort vielleicht am meisten —, wo er nicht altertümlich malen will. Baumhauer ist ein Meister der Passion. Wenn man seinen Namen nicht kennte, würde man ihn vielleicht den »Meister des Bamberger Domkreuzweges« nennen. Denn so gerne sich diese ernste Künstlernatur Passionsdarstellungen zuwendet, in so geschlossener Reihe, mit so einheitlicher Durchführung und mit so eindringlicher Kraft hat er die Leidensgeschichte des Herrn nirgends geschildert, wie in den 14 Stationen, die den Bamberger Dom seit ein paar Jahren schmücken, und die zu den wenigen farbigen Ausstattungsstücken dieses alten ehrwürdigen Baudenkmales gehören.

Dort hatte Baumhauer die große, schwere Aufgabe, sich in einen alten, monumentalen, außerordentlich stark und ausdrucksvoll gegliederten Raum einzufühlen. In der Saarpfalz hatte er eine verwandte und doch ganz andere Aufgabe zu lösen. Es ist in Lautzkirchen, einem Ort mit viel Fabrikbevölkerung, nicht weit von St. Johann-Saarbrücken. Auf einer Anhöhe steht die Kirche, zu der eine Freitreppe emporführt. Der dortige Pfarrherr wollte den Gefallenen des Weltkrieges ein Denkmal schaffen, das eine Andachtsstätte sein sollte von weihevoller, feierlicher Stille, und doch zugleich so vor aller Augen und an aller Weg, daß jeder Kirchgang ein Momento weckte. Zu diesem Zweck ließ er die Freitreppe in der Mitte in zwei Arme teilen und dazwischen eine Rundkapelle bauen, die dem Andenken an die Opfer des Krieges geweiht ist. Architekt war Anton Bachmann-München. Die Kapelle ist ein Heiligtum der schmerzhaften Mutter Gottes. Dem Eingang gegenüber steht, aus Marmor, die Gruppe der Schmerzensmutter von dem Wadereschüler Simon Liebl-München. Rechts und links schließen sich je drei Gemälde auf Holz von Felix Baumhauer an und in Verbindung damit die Namen der Toten.

Es blieb aber nicht bei der allgemeinen Ideenverbindung zwischen Passion und Kriegergedächtnis. Jedes Bild sollte vielmehr in einem ganz besonderen Sinn der Kriegerehrung und dem Trost der Hinterbliebenen dienen. Das Programm, das Pfarrer Th. Becker dafür erdachte, ist originell und feinsinnig genug, daß sich mancher, der sich mit ähnlichen Plänen trägt, dadurch anregen lassen könnte. Die Bilder stellen nichts anderes dar, als den Mutterschmerz in seinen verschiedenen Phasen, idealisiert in den Mutterschmerzen Mariens.

Das erste Gemälde ist eine Verkörperung der Worte Simeons: »Ein Schwert soll deine Seele durchdringen!« Die Senkrechte, die das Bild schmerzlich scharf durchschneidet, bringt das schmerzliche Überraschende zum Ausdruck, das die Botschaft des Greises für Maria hatte. Ähnliches Leid hat die plötzlich hereinbrechende Mobilmachung in den Müttern ausgelöst. Hier stehen die Namen der zuerst Gefallenen. — Die 2. Station mit der straff geschlossenen Gruppe der Flucht soll an den Abschied der Landwehrmänner und des Landsturmes von ihren Familien beim Auszug in ein fremdes Land erinnern. Hier sind denn auch die Gefallenen aus den Reihen der Genannten verzeichnet. — Die 3. Station mit der Auffindung des Jesusknaben, der übrigens so lebendig gemalt ist, wie mir noch nie ein Knabenantlitz im Bilde entgegenleuchtete, ist für die Vermißten bestimmt. Das Hangen und Bangen der Mütter um ihre vermißten Kinder ist darin geschildert. — Die sehr schöne und einfache Darstellung der Begegnung Marias mit dem göttlichen Kreuzträger veranschaulicht das Warten der Mutter. Denn die lange Dauer des Krieges hat von den Müttern ein Sichhineinversenken in das Mysterium crucis gefordert. An der Seite Marias wird die Mutter stark bleiben, auch wenn sie mit ihrem Kinde, das dort draußen im Feld und Lazarett weilt, den ganzen Kreuzweg durchkosten muß. — Maria unter dem Kreuze stellt das Erleben der Mutter bei der Nachricht von der tödlichen Verwundung ihres Kindes dar. Die innige Verbindung, die sich dabei mit dem Erlöser anbahnt, ist vom Künstler dadurch zum Ausdruck gebracht, daß er das Wort Christi schildert: »Mutter, siehe da, dein Sohn!« Mit so eindringender Lebendigkeit ist dieser Augenblick vom Künstler erfaßt, daß man nur noch auf Maria und Christus achtet und des bescheiden sich zurückhaltenden Johannes kaum gewahr wird.— Die Kreuzabnahme mit dem stillen, leidenschaftslosen Schmerz Marias ist zugleich eine Erinnerung an die Stunde, in der die Kriegermutter die Hiobsbotschaft vom Tode ihres Sohnes vernommen hat. — Die 7. Station endlich, Maria mit dem Leichnam ihres Sohnes auf dem Schoß, ist plastisch in die Mitte gestellt. Die Heldenmutter Maria hält da den Witwen und Müttern der Gefallenen auch in der Nachkriegszeit noch eine stille Predigt über echtchristliche, gottergebene Heldengröße, auf daß sie nicht »trauern wie jene, die keine Hoffnung haben«.

Tiefe Innerlichkeit, Konzentration auf das Wesentlichste und starke Monumentalität spricht sich in den geschlossenen Gruppen und ausdrucksvollen Linien Baumhauerscher Kunst aus. Diese Vorzüge haben sich hier an einer ungewöhnlich fein durchdachten Aufgabe bewähren können. — Die Not der Zeit ist groß, und dort drüben, im heißumworbenen Grenzgebiet des deutschen Volkes, wahrlich noch viel größer als diesseits des Rheins, die materielle und die geistige Not. Trotz allem ist in Zusammenarbeit von Auftraggeber und Künstler dieses köstliche Werk entstanden, ein Denkmal kerndeutschen Sinnes und echt katholischen Glaubens und Empfindens. Aber auch ein Denkmal des Vertrauens über alles Elend hinaus auf eine bessere Zukunft.

Hochschulprofessor Dr. H. Mayer, Bamberg

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Die Architekten Dominikus Böhm und Martin M. J. Weber (Offenbach) haben in den Bauten der Benediktinerabtei St. Benediksberg (Holland) und der Pfarrkirche zu Dettingen a.M., sowie in den Entwürfen für ein Gotteshaus (Christozentrische Kirchenkunst von J. van Acken, 1923[2], 112—116) bewiesen, wie sie den Bedürfnissen der Gegenwart in Stil und Ausführung gerecht zu werden verstehen. Auf die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Dettingen machte Wilh. Wiesebach S. J. aufmerksam. (Ein Denkmal moderner Kirchenbaukunst. Kölnische Volkszeitung, Nr. 788, 28. X. 1923.) Besonders dem Langhaus haftet der Charakter einer altchristlichen Basilika an. Der Kirche ist ein wuchtiger Turm vorgelagert mit flachem Dache. Die Wirkung des Außenbaues ist eine ruhige und monumentale. Zur Verwendung kam roter Mainsandstein, für die Innenstützen wurde Eisenbeton verwandt. Für die Raumwirkung war die Betonung des Hochaltares maßgebend, die erreicht wird durch die hellere Belichtung des Chores, durch Steigerung der Farben und durch die Stützenreihung. Die Lichtquellen liegen unter der Decke des Mittelschiffes, die Seitenschiffe sind fensterlos, um den Kreuzweg aufzunehmen, der in großen Gemälden ausgeführt wird. Der Hochaltar und der Chor erhält Licht durch zwei seitliche Fenster des Querschiffes. Die Kreuzigungsgruppe über dem Hauptaltar und die Verkündigung und Geburt Christi auf dem Triumphbogen schuf Reinhold Ewald (Hanau), Bilder voll religiöser Ergriffenheit, die jedoch mit altbasilikaler Haltung nichts gemeinsam haben. Bildhauer Paul Seiler schuf die Statuen der hl. Petrus und Paulus, die die zum Portal führende Treppe flankieren.

Von Bedeutung sind die Pläne für eine Pfarrkirche nach den von van Acken entwickelten Ideen und den von den Auftraggebern gemachten Angaben, die teilweise in der zweiten Auflage des Buches, »Christozentrische Kirchenkunst« veröffentlicht wurden. Größtmöglichste Konzentration der ganzen, zum heiligen Opfer versammelten Gemeinde ist das Ziel, das die Entwürfe anstreben. Skizzen für eine Zentralanlage enthalten insbesondere den Eindruck »einer großen gemeinsamen Opferstätte«. Es ist zu wünschen, daß die geistvollen und folgerichtigen Entwürfe von Martin Weber zur Ausführung gelangen. Damit wäre der Anstoß zu einem neuen Abschnitt in der kirchlichen Architektur gegeben.

Berlin. Die »Reichstagsausstellung des Kreises katholischer Künstler«, die im Rahmen des Albertus-Magnus-Hilfswerkes veranstaltet wurde (17. Februar), muß als ein allseits gelungener Wurf bezeichnet werden. Das zielsichere Programm »Qualität statt Richtung« trat offen zutage, ja führte bei selbst hochgespannteren Ansprüchen zu Überraschungen. Th. Nüttgens zeigte neben frischen Aquarellen eine »Anbetung« von gleißender Farbenpracht; tiefernst faßt Kainz seinen »Schmerzensmann« auf, der erschüttert; etwas vom Geiste des Grünewald und Hans Baldung lebt da wieder auf. Für die religiöse Kunst der nächsten Jahrzehnte bedeutet gerade dieses Werdende hoffentlich einen Gewinn! Seit den bahnbrechenden deutschen Landschaftern des 16. Jahrhunderts hat keiner mehr eine deutsche Stadt, eine Vedute so synthetisch gesehen, wie Walter Lehner der mit Erfolg das Gebiet der ausdeutenden Landschaft betreten hat. Vielseitig und vortrefflich war die Graphik vertreten; Vassiliere, Teuber, Bartz, Kinzer, Filli Levasti und Resi Brandl. Prachtvoll die Farbdrucke von Gottwald; erlesenste Kunst fürs deutsche Haus. Mit angewandter Schwarzweißkunst waren Hoyer und Timm nicht weniger glücklich zur Stelle; mustergültige Buch-, Schrift- und Werbesachen lagen da aus.

Daß Otto Hitzberger ein moderner Bildhauer und Miterwecker der alten Schnitzkunst ist, darf man hier als bekannt voraussetzen; seine ergreifende und tief empfundene Pietà war ein Angelpunkt der Ausstellung. In der entzückenden, kleinen und polychromen Weihnachtskrippe von Gies reicht die hohe Kunst der Volkskunst mit liebevoller Gebärde die Hand. Felix Webers Pietàmodell verdiente irgendwie für die Hauskunst ausgewertet zu werden. Das Gebiet der angewandten Kunst, zumal die Arbeit in Metall, vertraten Josef Wilm, der ein ganzes Pult mit Gold- und Silbergeschmeiden, dem auf der Gewerbeschau preisgekrönten Service, sowie mit Emailleschmelzarbeiten füllte, Hitzberger mit einer fein modellierten Uhr und Pruß mit Leuchtern und Schalen. Eine ansprechende Kollektion zeigte die Lichtbildnerin Nissen. Die Veranstaltung nahm großes Interesse, auch seitens der Vertreter unserer obersten Reichs- und Landesbehörden in Anspruch.

Dr. Gehrig

Prof. Dr. Hugo Spitzers 70. Geburtstag. — Einer der bedeutendsten Ästhetiker der Gegenwart, Prof. Spitzer, feierte am 7. April in Graz seinen 70. Geburtstag. Für die Ästhetik ebenso wichtig, wie für die Kunstwissenschaft, wurde sein fundamentales Werk »Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik« (Graz, Leuschner & Lubensky), das grundlegend wurde für die spätere Kunstwissenschaft, wie sie von M. Dessoir und E. Utitz ausgebaut wurde. Wer sich mit den Fragen der Ästhetik und Kunstwissenschaft beschäftigt, wird an diesem Werk nicht achtungslos vorübergehen können. Dr. B. B.

Eine Gedenktafel für den verdienstvollen Konservator Monsignore Dr. Johann Graus. — Am 5. April wurde in einer Seitenkapelle der Herz-Jesu-Kirche in Graz über Anregung des Oberbibliothekars Hofrat Dr. Alfred Schnerich eine marmorne Gedenktafel zur Erinnerung an diesen hochverdienten Kunstforscher und Denkmalpfleger enthüllt. Die Tafel enthält in Goldschrift die Worte: »Dem Gedenken an den Forscher und Hüter heimischer Kunst und Berater dieses Kirchenbaues Monsignore Dr. Johann Graus, geboren zu Deutsch-Landsberg am 21. November 1836, gestorben in Graz am 6. April 1921. Von Freunden und Schülern gewidmet«. Der feierlichen Enthüllung wohnten nicht nur die Freunde und vielen Schüler des leider zu früh Dahingegangenen, sondern auch die Vertreter der Behörden bei. In zahlreichen Reden wurden die Verdienste dieses im Leben so bescheidenen Gelehrten gefeiert. Diese Anregung Schnerichs fand im großen Freundes- und Schülerkreis des Verstorbenen die freundlichste Aufnahme. Dr. B. B.

Eine Barockausstellung in Graz. — Vom Direktor der steirischen Landesbildergalerie Dr. Karl Garzarolli-Thurnlackh wurde eine auch für die christliche Kunstforschung ungemein wertvolle

Ausstellung von Werken heimischer Barockkunst veranstaltet. Ein mit zahlreichen Abbildungen geschmückter Katalog aus dem Krystall-Verlag in Wien gibt einen vortrefflichen Führer durch diese hochinteressante Ausstellung, die kostbare Perlen religiöser Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts enthält. Nachdem hier zum erstenmal das reiche Material aus sonst unzugänglichem Privatbesitz zusammengetragen wurde und das Interesse der Kunstforschung dieser Epoche gegenwärtig sich besonders zuwendet, so schien uns an dieser Stelle ein kurzer Hinweis auf diese Ausstellung und den gedruckten Führer für wünschenswert. Dr. B. B.

Rudolf Frische †. — Wir erfahren leider erst jetzt, daß der Maler Rudolf Frische zu Osnabrück im September 1923 gestorben ist. Osnabrück ist seine Heimatstadt, dort war er am 14. April 1859 geboren. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er unter den Professoren Herterich, Liezen-Mayer und Lindenschmitt an der Akademie in München. Seine künstlerische Tätigkeit kam seit 1899 vielfach Rußland zugute. Später lebte er in München und seit einer Reihe von Jahren wirkte er in der Vaterstadt. In der Jahresmappe 1913 war er mit einem Bilde der hl. Notburga vertreten.

Bildhauer Professor Wilhelm Seib (Wien) starb am 7. März in Spannberg (Nied.-Österr.) an den Folgen eines Unfalls, den er sich am 8. November 1922 durch fremde Schuld zugezogen hatte. Wir haben mehrere seiner Werke veröffentlicht. Vgl. Jg. IV, S. 43—47.

Die ständige Kunstausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft in der Maximilianstraße 26, Altes National-Museum, bisher Deutsches Museum, erfreut sich eines stets anwachsenden Besuches von Kunstfreunden. So mancher Münchener »entdeckt« erst jetzt die schönen Räume, in denen zurzeit die Gruppe der »Achtundvierzig« ihre alljährig stattfindende bekannte feine Kollektiv-Ausstellung in drei Sälen zeigt. In den übrigen Sälen ist eine große Anzahl von Werken der Malerei, Graphik und Plastik neu ausgestellt.

Bildhauer Hans Frey vollendete kürzlich eine große Gruppe »Vesperbild« in Holz. Das Werk ist für die Pfarrkirche in Habach bei Staltach (Bay. Oberland) bestimmt und von Mühlebesitzer Ignaz Freisl in Jaudenmühle gestiftet.

BÜCHERSCHAU

Elfenbein. Von Dr. Otto Pelka. Mit 254 Abbildungen im Text. (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Bd. 17.) Verlag Rich. Carl Schmidt & Co., Berlin 1920.

Den sehr verdienstvollen im C. Schmidtschen Verlag erschienenen Handbüchern reiht O. Pelka eine Arbeit über die Elfenbeinplastik an, in der er einen »zusammenfassenden Überblick« geben und als erster eine Lücke in der deutschen Kunstliteratur ausfüllen will. Ob es dem Verfasser gelungen ist, ein volles Bild der Elfenbeinkunst zu geben, ohne sich in die Weite eines Corpus zu ergehen und ohne die Grenzen eines Handbuches zu überschreiten, möchten wir bezweifeln. Die Teilung und Gruppierung muß im ganzen und großen als richtig anerkannt werden, wenn es an Wanderungen und Schiebungen auf dem großen Schachbrett der Stilistik auch in Zukunft nicht fehlen wird. Tatsächlich äußern sich unsere besten Stilkenner wie Goldschmidt und Strzygowski bei Zuweisungen zu einem bestimmten örtlichen Kunstkreis nur sehr bedingt und mit äußerster Vorsicht.

Als bedeutender Mangel des Buches macht sich die gänzliche Außerachtlassung der Kunstdenkmäler auf spanischem Boden fühlbar. Wenn auch bis heute eine systematische Zusammenstellung der Elfenbeinarbeiten aus der Periode des Kalifates von Cordoba (10. Jahrhundert) höchstens von Riaño, Williams und Giner de los Rios versucht wurde und schier jedes Lustrum ein neues Kästchen mit einer Überfülle von Elementen der spanisch-arabischen Ornamentik ans Tageslicht befördert, so hätte doch das eine oder andere der schon vielfach publizierten Stücke, z. B. das Kästchen im Museum in Burgos oder das noch zartere von Palencia einen Platz im Buche verdient. Ebensowenig wie die spanisch-islamische Beinplastik wurde die Gruppe von kirchlichen Geräten herangezogen, die König Fernando I. im Jahre 1063 an die Kirche S. Isidoro in Leon schenkte, darunter das 52 cm hohe Elfenbeinkreuz, eine der figurenreichsten plastischen Schöpfungen der ganzen Halbinsel, das in Europa kein Gegenstück hat. Die Vorderseite zeigt die Auferstehung der Toten, das Weltgericht und den Sturz in die Hölle, die Rückseite die Ranken- und Tierwelt, wie sie für uns erst in der reifen Romantik des 12. Jahrhunderts charakteristisch geworden ist. Es wären hier noch anzuführen die 22 Elfenbeintafeln am Schrein des hl. Millan in Cogulla, der 1033 gefertigt wurde, das Kästchen mit den Seligkeiten und andere Stücke. Wenn ferner die nahezu bedeutungslose gotische Elfenbeinschnitzerei Englands der Erwähnung wert erachtet wurde, dann durften die bodenständigen rein gotischen und mudejaren spanischen Werke nicht übergangen werden, abgesehen von den freiplastischen und relifierten Arbeiten französischer Herkunft, wie die virgen de las batallas, die Ferdinand der Heilige auf seinen Kriegszügen mit sich führte nebst anderen Madonnen, und die Passionsdiptychen im Eskorial und im Archäologischen Museum in Madrid, die zu den besten Arbeiten der Pariser Werkstätten gerechnet werden müssen. Die spanische Madonnenstatuette im Germanischen Museum in Nürnberg (um 1500) mit ihren großen Augen weist auf eine kastilische Werkstätte, wahrscheinlich in Burgos, aus der Modelle in die spanischen und portugisischen Kolonien wanderten. Die kolonialen Erzeugnisse, überaus zahlreiche Heiligenfiguren ohne Kunstwert, sind heute über ganz Europa verbreitet. Von der Elfenbeinkunst der Renaissance und des Barock weiß der Verfasser lediglich den Raymundo Capuz und seine Bettlerfiguren anzuführen, die in der Art Trogers aus Holz und Elfenbeiu ausgeführt sind. Von den zahlreichen Kruzifixen spanischer Provenienz, darunter jenen hervorragenden von Pedro Roldan in S. Isidoro del Campo bei Sevilla, dem von Montañes in Olivares, einem in San Miguel in Valladolid, von einer Virgen del Pilar bei den Kapuzinerinnen in Granada, einer anderen Madonna, bei der eine Schöpfung Murillos dem Künstler vor Augen schwebte, von der Elfenbeinwerkstätte im Buen Retiro zu Madrid, in der Andres Pozzi mit seinen Schülern von 1764 bis etwa 1800 die heute noch in den Königsschlössern sichtbaren Arbeiten schuf, weiß der Autor

nichts anzuführen. Spanien blieb ihm eine terra incognita.

Zur Vermeidung weiterer Mängel würden wir bei einer Neuauflage empfehlen, der altägyptischen Elfenbeinkunst einen größeren Raum zu gewähren; ebenso verdient die oberitalisch-langobardische Kunsttätigkeit im 10. Jahrhundert mit dem Diptych von Rambona im Vatikan an der Spitze als eigene Gruppe eingeführt zu werden. Der inzwischen erschienene dritte Band des Standardwerkes Ad. Goldschmidts wird den Verfasser belehrt haben, daß die romanische Periode denn doch nicht so unfruchtbar in der Verarbeitung des Edelstoffes war, wie das Handbuch hinstellen will. Auch hätte ein Blick in die Inventare der Kathedralen, die uns aus dem Ende des 12. und aus dem 13. Jahrhundert erhalten sind, über den auftauchenden Reichtum an Beinschnitzereien und über die Wertschätzung belehrt, deren sich solche Kirchengeräte damals erfreuten.

Kleinere Beanstandungen bezüglich des einzureihenden Materials wären zu beheben: Zu den syrisch-antiochenischen Stücken (S. 34) zählt das Kästchen von Samagher-Pola, zu den alexandrinischen (S. 70) die noch vorhandenen Teile der Markus-Cathedra. In ikonographischer Hinsicht wäre wegzulassen die Anschauung (S. 21), als ob das hellenistische Syrien zum Bild einer stillenden Gottesmutter einer Vorlage an der ägyptischen Isis mit dem Horusknaben bedurft hätte. Wozu denn für ein so einfaches Problem eine Anleihe im alten Nilland, wenn das lebende Motiv tagtäglich dem Künstler des christlichen Orientes vor Augen stand? Und dann, wo sind denn die syrischen stillenden Madonnen? Eine öde Nachbeterei, herstammend aus der unkritischen Zeit, da Ebers sein Büchlein über koptische Kunst schrieb (1892). Die Maria lactans in der Sammlung Hainauer um 1350 (S. 175) ist durchaus nicht das früheste Beispiel und der Typ nicht französische Erfindung. Das früheste Bild dürfte der karolingischen Kunst angehören. Die Deesis (S. 80) bedeutet nicht die Apotheose Christi, sondern »die Fürbitte«. Zu einer Erklärung, warum in Frankreich bald nach 1200 eine so massenweise Herstellung von Klappaltärchen einsetzt, wurde nicht einmal ein Anlauf genommen. Die »zunehmende Marienverehrung« und die Pflege »der häuslichen Andacht« begründen ihre Häufigkeit nicht. Auch Köchlin schweigt darüber. Wir können es dem Verfasser verraten: Sie wurden auf die Altäre gestellt und zwar die Passionsdiptychen an den Freitagen, wenn die Votivmesse vom Leiden Christi gelesen wurde, die Diptychen mit den Szenen aus dem Marienleben an den Samstagen, wenn die Votivmesse von der Mutter Gottes gehalten wurde. Nach der Messe wurden die Altärchen vom Eigentümer wieder in das Haus zurückgetragen. Die Kruzifixschnitzerei für Altarkreuze setzte so ziemlich in allen Ländern ein, nachdem Papst Pius V. im Jahre 1570 in die Rubriken des Meßbuches als allgemein verbindliche Vorschrift eingesetzt hatte, daß über den Altar in der Mitte ein Kreuz gestellt werden müsse. Die Angabe des Geburtsortes des Balth. Permoser wäre richtig zu stellen: nicht »Kammer in Salzburg«, sondern Kammer in Oberbayern bei Traunstein, wenn auch dieser Ort damals zum salzburgischen Gebiet gehörte.

Wenn die genannten und einige andere kleinere Mängel bei einer Neuauflage behoben werden, mag das flott geschriebene Handbuch vortreffliche Dienste leisten. K. Fastlinger

Prof. Fritz Schumacher, Die Kleinwohnung. (Wissenschaft und Bildung, Bd. 145) Verlag Quelle & Meyer, Leipzig, M. 1.50.

Prof. Schumacher, der seit einigen Jahren als hamburgischer Baudirektor die bauliche Entwicklung der alten Hansastadt leitet, ist gewiß die geeignete Persönlichkeit, um die Grundprinzipien des modernen Kleinwohnungswesens aus der verwirrenden Fülle der angehäuften Literatur herauszuheben. Klar und geistvoll entwickelt er die komplizierten Probleme wirtschaftlicher und sozialer, städtebaulicher und künstlerischer Art, die sich beim Kleinwohnungsbau in besonderem Maße jedem Besserungsversuch entgegenstellen. Die beigegebenen Abbildungen und Grundrisse ergänzen trefflich das geschriebene Wort. Von besonderem Interesse sind die Geländeaufteilungspläne, deren Durchführung unseren Siedelungen ein ganz anderes, wesentlich freundlicheres Gesicht geben wird. Über Schumachers Wirken in Hamburg, vor allem seine Bestrebungen auf dem Gebiete des Backsteinbaues berichtete kürzlich Muthesius in der »Dekorativen Kunst« (Januar 1919). Es sei hier auch noch sein Buch »Ausblicke für die kunsttechnische Zukunft unseres Volkes« (Weimar 1916) erwähnt. Rechtsanwalt Dr. Bartmann, Dortmund

Porzellanmalerei. Geschichte und Technik. Anleitung für Anfänger von Gustav Levering. Verlag von Otto Maier in Ravensburg.

Gustav Levering, aus dessen Feder auch schon für diese Zeitschrift manch wertvoller Artikel geflossen, schrieb diese Anleitung für Anfänger. Aber jeder, der theoretisch oder praktisch mit einer der reizvollsten Künste, der Porzellanmalerei, zu tun hat, wird sich dieses Werkchens mit Genuß und Vorteil bedienen. Der Verfasser behandelt in übersichtlicher Gliederung die Entwicklung der Geschichte der Porzellankunst in China, Japan, Europa, in Deutschland (mit seinen hauptsächlichsten Industrieorten Meißen, Wien, Höchst und Fürstenberg, Frankenthal, Nymphenburg, Ludwigsburg, Berlin und kleineren Fabriken), dann in Frankreich, England, Italien und Spanien und endlich die Neuzeit. Das zweite Kapitel gilt der Porzellanmalerei über Glasur, das dritte der Unterglasurmalerei. Der erste Teil berücksichtigt die Geschichte, der zweite und dritte die Technik. W. Z.

Kunst in Holland. Österreichische Verlagsgesellschaft, Ed. Hölzel & Co., G. m. b. H., Wien I, Wallnerstraße.

In deutscher und holländischer Sprache wird die holländische Kunst in Einzeldarstellungen vorgeführt. Es liegen mir vor Dordrecht (Bd. 1 u. 2) von G. A. S. Snyder, Der Utrechter Psalter (Bd. 3) von Dr. E. Tietze-Conrat, Der Dom zu Utrecht (Bd. 4) von Jonkov. Dr. E. H. de Jonge und der Baumeister Berlage (Bd. 7) von Dozent Dr. Max Eisler. Der Hauptwert der hübsch ausgestatteten Bändchen liegt in den Bildertafeln, die trotz ihres kleinen Formates instruktiv wirken. Die willkommene knappe, populäre Einführung zu dem Thema gibt die Textbeilage. Literaturangaben gehen demjenigen, der sich intensiver mit dem behandelten Gegenstand beschäftigen will, an die Hand. Daß Holland immer noch der Boden ist, auf dem sich seit Jahrhunderten alle vorgeschrittenen Kulturen kreuzen, dafür bringt die Sammlung den vollgültigen Beweis. Als Herausgeberin der Serie »Kunst in Holland« zeichnet die staatliche Lichtbildstelle in Wien. Zils

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

NEUE RELIGIÖSE WERKE

I.

GEORG BUSCH: Herz-Jesu-Altar für Paderborn. — St. Wendelin-Denkmal. — Bischof-Korum-Denkmal. — Zwei Weihnachtskrippen

Als Früchte angestrengter Tätigkeit während der letzten zwei Jahre hatte Georg Busch um die heurige Osterzeit drei Monumentalwerke so weit vollendet, daß sie bald danach an die Orte ihrer Bestimmung überführt werden konnten. — Das eine ist ein Herz-Jesu-Altar für die Kapelle des Mutterhauses der Barmherzigen Schwestern zu Paderborn. Man sieht einen in Holz geschnitzten Wandaltar in reichen Farben und Goldschmuck. Die Rückwand erhebt sich mit dem sie bekrönenden Kreuze zu einer Höhe von 3,62 m (Breite 0,66 m), und ist oben flachbogig geschlossen. Der untere Teil des Altares enthält das Tabernakel. Seine Tür ist aus Bronze und mit einer in Flachrelief gehaltenen Darstellung der Verkündigung geschmückt. Über dem Tabernakel befindet sich der Aussetzungsthron, eine vorn von zwei Säulchen getragene Nische. Sie dient als Sockel für den Hauptteil des reich gefärbten und vergoldeten figürlichen Schmukkes, die vollrund geschnitzte Gestalt des Heilandes. Rechts und links von ihm befinden sich figurenreiche Reliefs. Jesus steht auf einer Engelwolke in ruhiger Haltung da, den Blick geradeaus auf den Beschauer gerichtet, gegen den er beide Arme ausbreitet, um ihn liebevoll an sein Herz zu nehmen. Kopf und Antlitz zeigen den länglichen Typ voll Hoheit und Milde, den Buschs Kunst herausgebildet hat. Die Gestalt ist in ein Untergewand gehüllt, von dem die Ärmel und die Brustpartie zu sehen sind. Letztere ist gestickt. Davor erglänzt das Herz. Über das Untergewand legt sich, den Körperformen angeschmiegt, ein weiter Mantel mit ruhigem Faltenflusse. Haupt und Hände sind farbig behandelt, alles übrige ist teils glänzend, teils stumpf vergoldet. Die zu beiden Seiten der Heilandfigur etwas zurücktretenden Reliefs haben schmale hochrechteckige Form. Jedes enthält fünf Figuren, rechts (von Jesus) heilige Frauen, links heilige Männer. Ausgewählt sind solche, die teils zu der Verehrung des Herzens Jesu, teils zur Krankenfürsorge in besonders naher Beziehung stehen. Die Frauen sind St. Margaretha Alacoque, Theresia, Gertrud, Ludovika und Elisabeth von Thüringen, die letztere dargestellt, wie sie sich um ein krankes Mädchen bemüht. Die heiligen Männer sind Karl Borromäus, Bischof Liborius als Schutzheiliger des Bistums Paderborn, Johannes von Gott, der Stifter des Ordens der Barmherzigen Brüder, Vinzenz von Paul mit einem Kinde auf den Armen, Camillus de Lellis, der den Krankenpflegerorden der Camillianer gestiftet hat. Sie alle vereinigt der eine große Gedanke, um dessentwillen sie sich versammelt haben, und der sich in ihrem gemeinsamen begeisterten Aufblicke zum Heilande Ausdruck schafft. Diese innere Stimmung und dieses Streben beeinflußt auch die Bewegungen der Personen, in deren Vertikalen dadurch ein gewisser Parallelismus kommt, welcher dazu dient, Blick und Gedanken des Beschauers auf den kompositionellen und geistigen Mittelpunkt und im übertragenen wie im eigentlichen Sinne aufwärts zu lenken. Ausgezeichnet charakterisiert sind die Antlitze der Frauen und Männer; wo es möglich war, wurde Bildnisähnlichkeit gegeben. Unterhalb der figürlichen Partie des Altares zieht sich ein vergoldetes Akanthusgeranke; ein ähnliches oben, in das sich Engelköpfchen mischen. Zwei vergoldete kannelierte Pfeiler geben an der rechten und linken Seite dem Ganzen sicheren Halt, helfen die goldige Einrahmung vervollständigen und lassen die starke Wirkung des mittleren Dekorationsmotives nach allen Seiten ausklingen. — Das zweite Werk ist eine bronzene Platte für das in der Kirche zu St. Wendel an der Saar befindliche Grab des

MICHAEL KURZ (AUGSBURG), PROJEKT FÜR ST. ANTON, AUGSBURG

IV. Preis. Text S. 131

MICHAEL KURZ (AUGSBURG), PROJEKT FÜR ST. ANTON, AUGSBURG

Grundriß zu obigem Projekt. — Text S. 131

TRAGSTANGE FÜR DEN KATHOLISCHEN FRAUENBUND WEILHEIM
Rückseite. Vgl. Abb. nächste Seite

hl. Wendelin, der nach der Legende ein Königssohn war und ein Einsiedler wurde. In seiner Klause zu St. Wendel starb er um 617 und wurde daselbst bestattet. Er wird als Schutzheiliger der Landwirtschaft und des Viehes verehrt. Die von Busch geschaffene Grabplatte ist 2,50 m lang und 0,88 m breit. In ihrer Gestalt und kompositionellen Anlage zeigt sie Verwandtschaft mit den Grabplatten der Gotik. An den zwei Langseiten und dem Fußende ist sie von einer aus zwei lateinischen Hexametern bestehenden Inschrift eingerahmt. Die mittlere Fläche ist ausgefüllt mit der lang hingestreckten Gestalt des hl. Wendelin. Er liegt wie im Schlummer, der Körper ist nicht starr, sondern zeigt leicht bewegte Linie. Das edle Haupt des Königssohnes ruht auf dem zusammengerollten groben Mantel, neben dem Heiligen am Boden liegt sein Hirtenstab. Das in schlichten Falten bis zu den Füßen fließende Gewand ist ganz einfach, entbehrt jeden Schmuckes. Die Füße stützen sich auf eine Konsole. An ihrer Außenseite befindet sich ein Relief: Wendelin mit seiner Herde, in einem Buche lesend. Dabei eine kurze lateinische Inschrift. Zu Häupten des Dahingeschiedenen sieht man, in Vollplastik ausgeführt, fünf Schafe. Sie stehen oder liegen und scheinen um ihren toten Hirten zu trauern. Diese Tierfiguren — die aus meisterlicher Naturbeobachtung wiedergegeben sind — bilden den höchsten Punkt der Komposition, deren Linie über den auf dem Mantelwulst ruhenden Kopf des Heiligen und dessen Körper zu den Füßen in sanfter Kurve abwärtssteigend verläuft. Das Werk ist voll großer Innigkeit und zarter Poesie; es wird sicher recht volkstümlich werden. — Die dritte hier zu besprechende Schöpfung des Künstlers ist ein Denkmal für den Bischof Felix Korum, bestimmt zur Aufstellung im Dome zu Trier. Hergestellt ist es aus Donau-

TRAGSTANGE FÜR DEN KATHOLISCHEN FRAUENBUND WEILHEIM

Entwurf von Oskar Beringer, Ausführung von Kaspar Ruppert

kalkstein, dessen Naturfarbe mit ihrer einfachen, monumentalen Wirkung den Eindruck des Werkes erhöht. Der Stil der Denkmalarchitektur ist der romanische, vermittelst seiner paßt sich das Werk seiner Umgebung harmonisch an. Es ist als große viereckige Tafel an die Wand gefügt. Ein etwas vorspringender Sockel stützt das eigentliche Denkmal. Mit seiner Oberkante parallel läuft das Gesims, welches das Denkmal oben horizontal abschließt. In diese viereckige Wand vertieft sich eine große Rundbogennische; ihr Bogen stützt sich auf zwei Säulen, die auf Löwen ruhen, er ist mit einem kräftig gezeichneten Ornamentstreifen eingefaßt. Innerhalb dieser Nische kniet, in Rundplastik ausgeführt, nach links (vom Beschauer) gewandt, der Bischof, bekleidet mit den Gewändern seiner kirchlichen Würde. Seine zum Gebet aneinander gelegten Hände halten den Bischofsstab. Vor ihm am Boden steht seine Mitra auf einem niederen Sockel, an dem vorn das bischöfliche Wappen angebracht ist. Der Blick des Bischofs richtet sich nach oben. Dort sieht man an der Bogenfläche der Hinterwand in schwachem Relief den Heiland als König und Petrus, den Schutzheiligen der Stadt Trier, wie er Jesu den Bischof empfiehlt. In den Zwickeln rechts und links von dem Rundbogen ist je ein Relief angebracht: Links die Verleihung des Pektorale an den Bischof Korum durch Papst Leo XIII.; rechts die durch Korum wieder eingeführte Verehrung des hl. Rockes. Die Szenen mußten mit äußerster Vereinfachung gegeben werden und wirken doch lebendig. Bewundernswürdig ist das Gelingen der Komposition, trotz der ungünstigen langen und schmalen Dreiecksform, der für sie verfügbaren Flächen. Die Figur des Bischofs, der etwa als Sechzigjähriger mit trefflicher Bildnisähnlichkeit wiedergegeben ist, reiht sich den früheren Bischofsdarstel-

lungen Buschs würdig an. Bedeutende Wirkung übt insbesondere auch die großzügige Behandlung des als aus Brokatstoff bestehend gedachten Chormantels mit seinen wenigen, schwer und ruhig fließenden Falten. Die Tiefe der seelischen Empfindung kommt mit überzeugender Kraft zum Ausdrucke.

Von den beiden Weihnachtskrippen, die der Meister um die Mitte des Dezembers gleichzeitig vollendet hat, ist die größere für eine Kirche, die andere für ein Zimmer in einem Privathause bestimmt. Beide Krippen sind aus Holz geschnitzt und vielfarbig behandelt. — Die Kirchenkrippe besitzt eine Breite von 2,50 m, eine Höhe (mit dem über der Mitte emporsteigenden Aufsatze) von 2,40 m. Sie wird ihren Platz an einem der Chorpfeiler erhalten und vermutlich dauernd, also nicht nur in der Weihnachtszeit, daselbst aufgestellt bleiben. Dementsprechend zeigt sie monumentalen Charakter, mittels dessen sie sich dem der Architektur als festlicher, belebender und doch von hoher Ruhe erfüllter Schmuck anschmiegen und einfügen wird. Um den Anschluß an den Chorpfeiler fest und natürlich wirken zu lassen, ist die Eckpartie rechts an der Rückseite rechtwinkelig einspringend angelegt. Die linke Seite tritt frei über den Chorbogen hinaus. Der untere (Haupt-) Teil der Krippe bildet ein längliches Viereck. Es stellt den Stall dar. Balken, Pfeiler und schlichte, weißgetünchte Wände charakterisieren seine Armut. Da die Tiefenentwicklung nur gering ist, so wirken die Gruppen und Figuren, obgleich sie vollrund geschnitzt sind, nach Art des Hochreliefs. In der Mitte der Hinterwand befindet sich eine Nische mit abgeschrägten Ecken, gleich einer flachen Apsis. Die Anordnung der figürlichen Darstellung zeigt klar gegliederte Dreiteilung: in der Mitte die heilige Familie, rechts (vom Beschauer) Hirten und Volk, links die heiligen drei Könige mit ihrem Gefolge. Der Platz der Mittelgruppe erhebt sich auf zwei Stufen über die Umgebung. In der Mitte des Ganzen steht die Krippe, die mit einem weißen Tuche überdeckt ist. Links von ihr kniet die Muttergottes. Sie hält ihr lieblich lächelndes Kind, das in Windeln gewickelt ist, aufrecht, um es dem Beschauer zu zeigen. Sie trägt einen blauen Mantel, am linken Arme wird ein Stückchen des roten Untergewandes sichtbar. Neben ihr, rechts hinter der Krippe, steht St. Joseph. Er hat langes, dunkelgelbes Gewand und braunroten Mantel. Sein rechter Arm stützt sich auf die Futterraufe an der Wand, die Hand des herabhängenden linken Armes macht eine feierliche, sprechende Bewegung. Vor der heiligen Familie am Boden stehen Geschenke der Könige und Hirten. Die beiden Gruppen dieser Personen sind mit der Mittelgruppe durch Ausdruck, Handlung und Linienführung aufs festeste verbunden. Ungemein schön wirkt bei der Volksgruppe eine der Krippe zunächst kniende Frau in blauem Mantel. Vor ihr knien ihre drei Kinder, von denen das jüngste ein Lamm auf den Armen trägt. Ganz im Vordergrunde kniet ein alter Hirt. Andere Hirten, von denen mehrere dem Christkindlein eine Musik machen, auch etliche Frauen, füllen den Raum zur Rechten. Ein Mann schaut durchs Fenster. Stolz ist die Gruppe der Könige. Der älteste kniet anbetend im Vordergrunde, der zweite steht hinter ihm, hinter diesem kniet der Mohrenkönig. Er ist rot gekleidet, die beiden anderen haben prachtvolle, gestickte Mäntel, der eine in goldgelber, der andere in violetter Farbe. Alle drei tragen Kronen. Hinter den Königen, die linke Ecke der Komposition ausfüllend, drängt sich ihr Gefolge, unter dem auch ein Mohr sich befindet. Einzelne, sowie zwei der Könige, halten goldene Gefäße und Gerätschaften in den Händen. In der Mittelnische sieht man links Ochs und Esel. Die gesamte Komposition wird oben durch die Linie des Daches horizontal abgeschlossen. Darüber erhebt sich oberhalb der Mittelgruppe ein Relief mit einer Engelglorie. Viele Engelköpflein, weiter unten auch ganze Gestalten kleiner Engel, bilden einen Kranz um den in der Mitte goldig erglänzenden Stern. Um die bildliche Darstellung dieses Reliefs zieht sich der Spruch »Ehre sei Gott in der Höhe« usw. Die fein berechnete Licht- und Schattenwirkung des Krippenbildes kommt besonders auch bei künstlicher Beleuchtung kräftig zur Geltung. Die Charakterisierung der Personen in Gesichtern und Haltung zeigt die Merkmale des edlen, weichen und kraftreichen Stiles des Meisters. Festliche, ernste, weihevolle, innerlich frohe Stimmung ruht über dem Werke. — Die kleinere Krippe ist etwas über 1 m breit und 70 cm hoch. Da sie eine Zimmerecke auszufüllen hat, so ist die Grundrißlinie geknickt — zwei Flügel lehnen sich in stumpfem Winkel an die Mittelpartie. So gliedert sich von selbst die Komposition in drei Teile. Der mittlere gehört der heiligen Familie, der zur Linken den Hirten und dem Volke, der zur Rechten den Königen und ihren Dienern. Die Figuren sind trefflich angeordnet, die Antlitze voll kräftigen, naturwahren, dabei ideal gehobenen Ausdruckes. Volk und Könige bringen Geschenke, dabei ein Mann aus dem Königsgefolge ein kreuzförmiges Zepter. Die Örtlichkeit — der Stall — ist in schlichter Weise gekennzeichnet. Das rote Ziegeldach, das oberhalb der Mittelgruppe erhöht emporragt, bildet den oberen Abschluß. Unten wird das Werk von einer Konsole getragen. Die Farbenwirkung ist auch bei dieser Krippe reich, harmonisch und vornehm.

II.

WALDEMAR KOLMSPERGER SEN.: Mosaikgemälde

In der Osterzeit war bei den Servitinnen (München) der von Waldemar Kolmsperger sen. geschaffene Karton für ein Mosaikgemälde ausgestellt, das zum Schmucke des der Herzogspitalstraße zugekehrten Giebels der Servitinnenkirche dienen und eine ehemals an der gleichen Stelle befindlich gewesene Malerei ersetzen soll; von ihr sind nur mehr wenige schwache Spuren übrig. Das neue Gemälde bedeckt eine Fläche von 30 Quadratmetern. Seine äußere Form schließt sich der einer an dem Giebel befindlichen, dessen ganze Breite einnehmenden flachen Bogennische an. Den Übergang zu der Architektur bildet ein in Malerei angedeutetes Fenster mit Barockeinrahmung. Von ihm ist jedoch nur der untere Teil zu sehen, der obere verhüllt sich in dem Gewölke, das zu der Bilddarstellung gehört. So macht diese den Eindruck einer Wundererscheinung, die sich den Menschen an dieser Stelle offenbart, und vor deren überirdischem Wesen Irdisches schwinden muß. Das Bild stellt die Beweinung Christi dar, aber nicht auf Erden, sondern im Himmel. Auf Wolken thront die Mutter Gottes, ihr Haupt ist von dem Nimbus umschwebt, in ihrem Schoße ruht der Leichnam des Heilandes, dessen beide Arme sie mit ihren Händen wagerecht ausgebreitet hält. Das Haupt

Christi hat einen in starken Formen gezeichneten Strahlennimbus von grauer Farbe. Hinter Maria wird das Kreuz sichtbar, an dem ein weißes Tuch flattert. Rechts und links unterhalb dieser Hauptgruppe schweben je zwei Engel, deren einer auf jeder Seite in voller Gestalt gezeigt wird. Der (vom Bilde aus) zur Rechten der Gruppe hält in seinen Händen die Dornenkrone. Die andern beten trauernd an. Einige Engelköpfchen gesellen sich dazu. Den Hintergrund der Darstellung bildet der von überirdischen Strahlen durchleuchtete, in goldigem Glanze geöffnete Himmel. Die Komposition ist, wie es die Rücksicht auf die Fernwirkung verlangt, großzügig und einfach. Das gleichseitige Dreieck ist die Grundform. Hauptfarben sind Blau, Goldgelb, Rot und Grau. Der Barockstil übt seine Kraft, aber auch seine ruhevolle Holdseligkeit und Würde aus. Die Empfindung ist abgeklärt, voll Tiefe und Wahrheit.

III.

KASPAR SCHLEIBNER: Altargemälde für Witzighausen und Rothenfels

Für die katholische Pfarrkirche von Witzighausen (unweit von Ulm) hat Professor K. Schleibner drei große Gemälde geschaffen. — Das mittlere, das anfangs Januar fertig wurde, zeigt die Darstellung des gekreuzigten Heilandes, dessen Hinscheiden von seinen Freunden betrauert wird. Es mißt 3,60 m in der Höhe und 2,40 m in der Breite. Die beiden anderen, etwas kleineren, schließen sich ihm als Schmuck der Seitenaltäre an. Das eine schildert die Geißelung, das andere die Dornenkrönung. Alle drei Bilder sind in Tempera auf Gobelinleinwand gemalt. Sie haben gemalte, nicht aber feste Rahmen, denn sie sind nur für die Fastenzeit bestimmt und dienen dazu, als Ersatz für die sonst üblichen Vorhänge den Gläubigen das Leiden Christi vor Augen zu führen, können also tapetenartig vor dem sonst sichtbaren Altarschmuck aufgehängt und nach der Benützung aufgerollt und verwahrt werden.

Wegen der Größe der Kirche war es notwendig, für kräftige Formwirkung, mithin für einfache, großzügige Komposition, ferner mit Rücksicht auf die mangelhafte Beleuchtung des Chores für lebhafte Farbe zu sorgen. Betrachten wir zunächst das Mittelbild. An dem Kreuze, vor dem auf dem felsigen Boden der Schädel und ein Schenkelknochen Adams liegt, hängt, nach rechts gewandt (vom Bilde aus gerechnet) der Heiland. Schon ist das Gespräch mit der Mutter und dem Lieblingsjünger vorüber, der Augenblick des Todes steht unmittelbar bevor. Aus dem mondblauen Himmel senkt sich ein breiter Lichtstrahl auf den Sterbenden. Das Blut fließt am Kreuzesstamme nieder und rinnt über das braune Gestein. Maria, vom langen Stehen ermattet, von Schmerz und Schwäche überwältigt, ist in die Knie gesunken, der Körper aber, von der knienden Maria Salome sanft gestützt, hält sich aufrecht. Beide Hände hebt Maria gegen den Sohn empor. Aus ihrer Haltung und Miene redet mit gleicher Stärke die Liebe der Mutter zu dem irdischen Sohne, wie der Glaube an den göttlichen Erlöser. Auf diesen beiden Gestalten ruht die Komposition. Die andern fügen sich der Gruppe ein und an. Maria Salome bildet den Übergang zwischen beiden; hinter Maria, rechts, steht Johannes, schmerzerfüllt auf den geliebten sterbenden Herrn und Meister hinblickend; Magdalena ist am Fuße des Kreuzes, das sie umklammert, zusammengebrochen — eine in kühner Verkürzung gezeichnete Figur. Ganz links hinten sieht man den römischen Hauptmann zu Rosse. Der Hintergrund ist erfüllt von Soldaten und Volk. Den Himmel beleben, um die Oberpartie des Bildes verstreut, kleine Engel. Der Mond ist verfinstert, ein mächtiges weißes Gewölk steigt im Mittelgrunde, S-förmig gebogen, empor. — Die stilistische Auffassung des Bildes entspricht dem Barockcharakter des Kirchenraumes. Unter den Farben herrscht Blau vor. Von dem Blau des Himmels hebt sich der helle Körper des Heilandes kräftig ab. Leuchtend blau ist Marias Mantel. Komplementär wirkt das Gelb des am Boden liegenden Mantels Magdalenas. Rot ist besonders bei den Gewändern des Johannes und der Maria Salome, Weiß bei dem Schleier Marias, beim flatternden Lendentuche Christi und bei dem Gewölke benutzt. Die Antlitze sind voll Schönheit, die Gestalten ruhig, hoheitreich.

Die Szenen der beiden (etwas früher gemalten) Seitenaltarbilder vollziehen sich vor antiken Bogen- und Säulenarchitekturen. Die Gruppierungen sind fest geschlossen, die Farben interessant und reich an Gegensätzen, die Handlungen reich bewegt, die Charakteristik der Personen tiefgründig und überzeugend, der geistige Inhalt wahrhaft erlebt und empfunden.

Alle drei Gemälde verdanken ihre Entstehung der Kunstbegeisterung des Ortspfarrers Herrn Anton Riedel.

Für die von dem verstorbenen Abte Gregor Danner gegründete Kirche der Erziehungsanstalt Rothenfels (bei Andechs) hat K. Schleibner ein großes Altargemälde vollendet. Es ist eine Verherrlichung des Herzens Jesu. Den Schauplatz bildet eine halbrund geschlossene, mit Säulen geschmückte und mit Emporen versehene Kirchenapsis im Renaissancestil. In der Mitte dieses Raumes sitzt auf einem um mehrere Stufen erhöhten Throne von weißem Marmor der Heiland, auf dessen Brust das Herz erglänzt. Neben ihm rechts und links sieht man Heilige und andere Männer stehen, die zu der Anstalt Beziehung haben. Die Hauptperson ist hier Papst Gregor der Große. Als der Schutzheilige der Kirche von Rothenfels ist er dadurch gekennzeichnet, daß er dem Heilande zwei Knaben empfiehlt, die sich durch ihre graue Tracht als Zöglinge der Anstalt zu erkennen geben und hier als Vertreter der gesamten Schar auftreten. Einer von ihnen hält in seinen Händen das Modell der Kirche. An zweiter Stelle erscheint St. Benediktus — ist doch Rothenfels eine benediktinische Gründung. Der dritte an dieser Stelle, etwas in den Hintergrund gerückt, ist der bildnisähnlich dargestellte Abt Gregor Danner. Dieser Gruppe entspricht zur linken Hand des Heilandes eine entsprechend komponierte. Ihr Führer ist der hl. Joseph, der Schutzheilige der Arbeiter, mit Bezug darauf, daß die der Anstalt übergebenen Knaben daselbst zu braven Arbeitern erzogen werden sollen. Der Heilige ist nicht irdisch naturalistisch, sondern in überirdischer Verklärung dargestellt, mit dem Lilienstabe in den Händen, mit anbetender Gebärde und leuchtenden Auges zum Heilande aufblickend. Neben und hinter ihm erscheint St. Bonifaz; im Hintergrund steht der hl. Vinzenz von Paul. In der Ferne, auf der Apsisempore, erblickt man in perspektivisch kleinen Figuren den Baumeister der Kirche, auch den Direktor der Anstalt. — Den Vordergrund des Bildes erfüllt eine in zwei Gruppen geteilte Reihe von sieben

Anstaltszöglingen. Sie tragen demgemäß die vorgeschriebene graue Kleidung. Nur einer hat das braune Strafgewand an. Er versinnbildlicht jene Zöglinge, die, wie es bisweilen vorkommt, aus der Anstalt flüchtig gehen, ihr dann aber wieder zugeführt werden. Da solche alsdann zunächst zur Feldarbeit verwandt werden, so hat dieser reumütig Kniende ein Grabscheit in den Händen und einen Korb mit Kartoffeln neben sich. Die übrigen sechs Knaben führen die Werkzeuge des von ihnen gewählten Berufes mit sich. So sind sie als Schlosser, Schreiner, Gärtner, Musiker und Buchbinder gekennzeichnet. Die Prachtgestalt eines sorglichen Benediktinerpaters, der die Knaben betreut, macht zur Linken (von Jesus aus) den Schluß. Der ganzen Reihe spendet der Heiland mit erhobener Rechten seinen Segen. — Die Komposition des Gemäldes ist, wie man schon aus dieser Beschreibung sehen dürfte, klar und einfach bei allem Figurenreichtum. Die Auffassung vereinigt Realismus und Idealismus in schönem Gleichmaße. Unter den Farben herrscht Weiß vor. Zu ihnen gesellt sich das Grau der Knabengewänder. Die Heiligengruppen, ferner einzelnes Grün im Gewande und dem Sitzpolster des Heilandes, sowie das Rot des Bodenbelages sorgen für jenen Reichtum der Färbung, der für die Schleibnersche Malweise charakteristisch ist. Große Meisterschaft bewährt sich, wie gleichfalls immer bei diesem Künstler, in der Stoffmalerei.

IV.

PHILIPP SCHUMACHER: Zwei Altargemälde für St. Clemens in München

Für die neue Münchener St. Clemenskirche hat Prof. Philipp Schumacher die Gemälde der beiden Seitenaltäre geschaffen. Der in der Chorapsis stehende Hochaltar ist von dem Architekten Wagner entworfen, der auch diese Kirche erbaut hat. Der Hauptaltar ist eine Art von Übertragung des hochragenden, mit Säulen geschmückten Barockaltaraufsatzes ins Moderne. Das Werk ist wesentlich architektonisch empfunden. Die Linien sind gerade, einfach, streng. Der Figurenschmuck plastisch, fein polychromierte Schnitzarbeit. Die Wirkung des Altares ist infolge reichlichster Vergoldung prächtig und vornehm zugleich. Die beiden Seitenaltäre in gleicher Weise auszustatten, war bisher nicht ausführbar. Man mußte sich damit begnügen, für die an diesen Stellen anzubringenden Gemälde Rahmen in Wandmalerei zu schaffen, deren Linien- und Farbencharakter dem des Hauptaltares nach Möglichkeit angeähnelt war. Später wird man vielleicht einmal nachholen, was wegen der Not unserer Zeit unterlassen werden mußte. Immerhin ist auch jetzt erreicht worden, daß der Horizontalabschluß der Kirche vermöge der drei Altäre festlich und harmonisch wirkt, den ganz schlichten großen Raum würdig schmückt und belebt. Die Gemälde der beiden Seitenaltäre haben im übrigen nur ganz schmale Goldleistenrahmen. Leider hat man für nötig gehalten, außerdem noch für jedes Bild eine Einrahmung aus elektrischen Birnen herzustellen. Der Eindruck ist jener, vor dem aus ästhetischen Gründen schon wiederholt gewarnt worden ist. Gleichwohl wird derselbe Fehler immer noch an vielen Orten gemacht, und dadurch die künstlerische Feinheit des Altarschmuckes beeinträchtigt.

Die Schumacherschen Gemälde sind etwas über 2 m hoch und etwa halb so breit. Ihre Farben sind bei aller Zurückhaltung lebhaft, voll und reich, die Gesamtharmonie groß, still, einfach, gobelinartig, so daß kräftige, vornehme Fernwirkung entsteht.

Das Gemälde der Epistelseite zeigt den Schutzheiligen der Kirche, den hl. Clemens Hoffbauer. Er ist dargestellt, wie er sich anschickt, während der hl. Messe mehreren Männern das Sakrament zu verabreichen. Demgemäß bildet den Hintergrund der Darstellung ein Altar mit brennenden Kerzen. Vor dem Altare steht, dem Beschauer voll zugewandt, Clemens, als Heiliger durch einen goldenen Nimbus gekennzeichnet, in weißem, goldgesticktem Meßgewande. Er ist porträtähnlich dargestellt, nicht, wie sonst gewöhnlich, nach der Totenmaske, sondern nach dem einzigen, erst neuerdings entdeckten Bildnisse, das zu seinen Lebzeiten angefertigt worden ist. Der Gesichtsausdruck ist voll Ernst, Güte und Milde. Die vor dem Altare knienden Männer sind als Wiener Typen aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts charakterisiert, also auch entsprechend gekleidet; dabei ist aber doch aufs glücklichste alles Illustrative vermieden, und die Szene ins Allgemeine, Hohe, Feierliche gesteigert. Die Farben stufen sich in ihrer Dynamik gegen den Hintergrund zu derart ab, daß der Luftperspektive Rechnung getragen bleibt, ohne daß die Flächigkeit und damit die Einordnung des Bildes in die Architektur Einbuße erleidet. Hauptpunkt des Vordergrundes ist die Gestalt eines knienden, den Beschauer den Rücken wendenden Mannes. Er trägt braunrote Kleidung und einen in malerischen Falten darüber geworfenen violetten Mantel. Die wesentlichsten Farben bei den andern drei Personen des Vordergrundes sind Blau, Grau und Grün. Den Altar im Hintergrunde schmücken Sträuße von roten Rosen.

Das Bild der Evangelienseite ist eine Darstellung der Mutter Gottes als Beschützerin der Kinder. Der Gegenstand wurde gewählt, weil der Altar von den Schülern und Schülerinnen der in nächster Nachbarschaft der Clemenskirche stehenden »Hirschbergschule« gestiftet ist. Auf einem Throne, der um drei Stufen über die Bodenfläche erhöht ist, sitzt die hl. Jungfrau. Ein grüner Teppich hängt hinter ihr. Ihren Mantel halten zwei Engel ausgebreitet, damit die voll Glaubens und Vertrauens sich herbeidrängenden Knaben und Mägdlein Schutz darunter finden können. Ihnen zeigt die Mutter Gottes das Jesuskind, das vor ihr steht und von ihr mit beiden Händen gehalten wird. Die Kinder sind in zwei Gruppen geteilt; Hauptperson derer zur Linken der Mutter Gottes ist ein kniender Knabe, derer zur Rechten eine Erstkommunikantin, die eine brennende Kerze in der Hand hält und dem Jesuskinde ein Körbchen mit Blumen dargebracht hat. Ein kleines Kind wird der hl. Jungfrau durch dessen Mutter zugeführt. Im Hintergrunde erblickt man durch zwei Fensteröffnungen in zartfarbiger Andeutung die Hirschbergschule. Die Komposition beruht auf der Form eines gleichseitigen Dreieckes. Die Auffassung ist bei aller Gehobenheit und Feierlichkeit doch natürlich und lebensecht, die Idealisierung der Mutter Gottes aufs schönste gelungen und doch ein stilistischer Zusammenhang mit dem Naturalismus der Kindergestalten mit Recht festgehalten. Die beiden Engel — Halbfiguren — bringen einen leisen gotischen Klang in das Bild. Die Hauptfarbe ist blau: dunkel beim Gewande, hell bei dem mit weißen Sternen übersäten Mantel

Marias. Die übrige Färbung des Bildes schließt sich diesem Haupttone an. Farbenabstufung und Flächigkeit entsprechen dem Clemens-Gemälde. — Professor Schumacher hat außer diesen beiden Bildern in letzter Zeit noch mehreres geschaffen: vier Altargemälde (Verkündigung, Pietà, Herz Jesu, hl. Familie) für eine Kirche in Oberwallis (Schweiz); eine Apsisausmalung (Heiland und Propheten) für das Dorf Eucher bei Aachen; die Illustrationen zu dem neuen Einheitskatechismus, der im Köselschen Verlage erscheinen wird. Doering

VERMISCHTE NACHRICHTEN

32. Jahresmappe 1924. — Es war beabsichtigt, die Jahresmappe 1924 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst an die Mitglieder, deren Beitrag bereits bis dahin einbezahlt war, schon vor den Osterfeiertagen zu versenden. Da jedoch am 12. April der Buchdruckerstreik ausbrach, wurde dieses Vorhaben vereitelt.

Die heurige Mappe enthält 7 Tafeln und 20 Textseiten mit 25 Bildern, sowie ein Titelbild. In ihr sind vertreten die Architekten Rolf Behringer (Nürnberg), Fritz Fuchsenberger, Richard Steidle, die Bildhaner Cyrill dell'Antonio (Warmbrunn in Schl.), Joseph Auer, Karl Kuolt, Georg Müller, Christian Plattner (Innsbruck), Alois Stehle, die Maler Albert Diemke (Düsseldorf), Franz Fuchs (Schwaz i. Tirol), Theodor Gämmerler, Ludwig Glötzle, L. Görtz, O. S. B. (Maria Laach), Otto Graßl, Franz Kräutle, Fritz Kunz (Zug i. Schweiz), Guntram Lautenbacher (Regensburg), Leo Samberger. — Den Text verfaßte Jos. Kreitmaier S. J.

Franz Friedrich Leitschuh †. — In Freiburg (Schweiz) starb am 28. Januar nach kurzer Krankheit Franz Friedrich Leitschuh, ord. Professor für Kunstgeschichte an der dortigen Universität. Geboren am 19. Oktober 1865 zu Würzburg, studierte Leitschuh an den Universitäten Leipzig, Bonn, Zürich und Straßburg, wo er 1888 promovierte. Nach zweijähriger Tätigkeit als Assistent Essenweins am Germanischen Museum habilitierte sich der junge Kunsthistoriker als Privatdozent an der Universität Zürich. 1891 erwarb er sich zu Straßburg die venia legendi, wurde jedoch schon im Herbst des gleichen Jahres als Leiter des Nordböhmischen Museums nach Reichenberg berufen. Seit 1893 wieder in Straßburg, erhielt er 1900 seine Ernennung zum außerordentlichen Professor der philosophischen Fakultät. 1904 wurde er als Nachfolger von Josef Zemp auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Freiburg (Schweiz) berufen. Die geistvollen Vorlesungen, die liebenswürdige, fast kollegiale Art des Verstorbenen werden seinen Schülern in dankbarer Erinnerung bleiben. Mit Interesse verfolgte er ihre wissenschaftlichen Arbeiten, ließ ihnen aber doch wieder große Freiheit in der Auswahl und Bearbeitung des Stoffes.

Die hauptsächlichsten kunstgeschichtlichen Werke des verstorbenen Gelehrten sind:

Der Bilderkreis der Malerei der Karolinger (1888); Das Germanische Nationalmuseum (1891); Albrecht Dürers sämtliche Kupferstiche (1892); Geschichte der karolingischen Malerei (1894); Giovanni Battista Tiepolo (1896); Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei (1898); Peter Flötner-Studien, I. Band (1904); Einführung in die allgemeine Kunstgeschichte (1909); Beiträge zur Geschichte der Kunstentwicklung und das Kunstleben im Elsaß (1909); Studien und Quellen zur deutschen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts (1912).

In der Sammlung »Berühmte Kunststätten« schrieb Leitschuh die Bände »Straßburg« (1903), »Würzburg« (1911) und »Bamberg« (1914). Ferner war er Mitarbeiter zahlreicher Sammelwerke und Zeitschriften und 1896—1900 Mitherausgeber der »Elsässischen Kunstdenkmäler«.

Dr. Richard Staud

Münchener Kunstausstellung im Glaspalast 1924. Die feierliche Eröffnung fand am 1. Juni statt.

Franz Xaver Bömmel, von dem der Neubau des Angerklosters und der neuen Karmelitenkirche in München stammt, erbaute jüngst die neue Filialkirche in Holzham bei Bruckmühl (Obb.). Das Hochaltarbild stammt von Kaspar Schleibner; es stellt den hl. Georg dar.

Bonn. — Bildhauer Dr. Karl Menser wurde während seines Aufenthaltes in Rom (März—April) vom Papst Pius XI. in Privataudienz empfangen und fertigte eine Modellbüste des Hl. Vaters an.

Trier. — Zum Leiter des Diözesanmuseums wurde von Bischof Franz Josef Bornewasser Studienrat Nikolaus Irsch ernannt.

Köln. — Das Erzbischöfliche Diözesanmuseum wurde am 4. Mai nach Neuordnung von Universitätsprofessor Dr. W. Neuß (Bonn), der an Stelle des verstorbenen Domkapitulars Dr. Steffens die Leitung des Christlichen Kunstvereins und des Diözesanmuseums übernommen hatte, wieder eröffnet. Nach Ausscheidung minderwertiger Stücke treten die Meisterwerke um so deutlicher hervor. Einen bemerkenswerten Schatz bildet die Sammlung von Kruzifixen, die im Schnütgenmuseum und im Diözesanmuseum zu Münster eine wertvolle Ergänzung findet. Auch Stephan Lochners bekannte Veilchenmadonna ist wieder zu sehen. Zum ersten Male ermöglicht der durch Rektor Eschweiler verfaßte Führer eine klare Übersicht der erlesenen Sammlung (der mit 42 Abbildungen versehene Katalog ist im Museum, Domhof 8, erhältlich).

Menden i. Westf. — Die große Pfarrkirche erhielt durch Wilhelm Remmes (Köln) ihre künstlerische Ausschmückung. Der durch seine Glasgemälde bekannte Meister (Essen [Münster], Worringen, Wissen, Münster i. West. [St. Antonius]) entwarf Bilder für die Gewölbe, die unteren Chorwände, die Stirnwand des rechten Querschiffes und gab dem Innern ein einheitliches Farbgewand.

Düsseldorf. — Am 15. Mai starb Akademiedirektor, Prof. Fritz Roeber, der als Historienmaler und Organisator der großen Kunstausstellungen bekannt ist. Der Krieg mit seinen Folgen machte den von ihm geplanten Neubau der Akademie unmöglich. Mit der vorläufigen Führung der Geschäfte wurde Prof. W. Spatz beauftragt.

BÜCHERSCHAU

Die Ereignisse am See Genezareth in den Miniaturen von Handschriften und

auf älteren Bildwerken von Dr. G. Prausnitz mit 37 Abbildungen auf 17 Tafeln. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1917. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Nr. 196.)

Das vorliegende Werk gliedert sich nach den vier Geschehnissen der Schiffspredigt, Berufung zum Apostolat, des wunderbaren Fischzugs und des Sturms auf dem Meere. Vorangestellt ist eine historische Einleitung unter der auch als Buchtitel geltenden Überschrift. Sie geht aus von den Analogien aus den mythologischen Überlieferungen der ältesten uns bekannten Völker zu der einschlägigen Bibelgeschichte und kommt über die babylonischen Denkmäler und die alttestamentlichen Propheten und Dichter zu den Darstellungen der christlichen Zeit, als derer ersten die Wandmalereien in einer Grabkammer in Collina di Buonaria, nahe bei Cagliari in Sardinien, etwa aus dem Ende des 3. Jahrhunderts angetroffen wurden. In einer Aufstellung, die bis ins 17. Jahrhundert reicht, scheint mir, wie auch später der Einfluß, den das Malerhandbuch vom Berge Athos auf die ganze folgende — auch abendländische Darstellungsweise ausübte, nicht genügend unterstrichen.

Ein tieferes Eingehen auf die vier folgenden Kapitel, den eigentlichen Kern des Buches, verbietet mir leider der zur Verfügung gestellte Raum. Mit um so mehr Nachdruck seien nicht nur Gelehrte, sondern vor allem auch Künstler auf das Studium der Schrift verwiesen, die von einer tiefforschenden Tätigkeit und einer die Denkmäler der Museen und Handschriftensammlung überblickenden Kenntnis, sowie endlich von einer großen Belesenheit der kunst- und religionswissenschaftlichen Literatur erzählt. Die skizzierte Gliederung mag nicht leicht gefallen sein und konnte daher nicht ganz ohne Vergewaltigung durchgeführt werden. Denn jeder, der sich bereits mit dem Thema beschäftigte, wird dem von dem Verfasser an die Spitze des vierten Abschnittes Gestellten zustimmen: »Die Kunstübung hat aus der Berufung der Apostel einerseits und aus dem Fischzug andererseits zwei Momente hervorgehoben, einmal die Erscheinung des Erlösers, dann die Beschäftigung der Jünger mit den Netzen. So ist es nicht immer möglich, die Darstellungen genau zu unterscheiden und zu bestimmen ... Die Künstler mögen sich selbst darüber nicht im klaren gewesen sein, was sie schaffen, was sie mehr betonen, was sie stärker hervorheben sollten.« Was hier für die Stürme auf dem Meere gilt, hat in der entsprechenden Anpassung auch für die drei anderen Ereignisse der Schiffspredigt, Berufung und des Fischfangs seine Berechtigung. W. Zils

Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis. Beitrag zur Ikonographie und Literaturgeschichte des 12. Jahrhunderts von Dr. Jos. Ant. Endres, o. Professor am K. Lyzeum in Regensburg. Kempten, Jos. Kösel, 1903.

Die Beschäftigung mit anderen schwerverständlichen frühmittelalterlichen Darstellungen führte uns jüngst wieder auf die Portalskulpturen an der Schottenkirche zu Regensburg und drückte uns wieder das früher hier nicht besprochene Buch des leider kürzlich verstorbenen gelehrten Hochschulprofessors J. A. Endres über dieses Thema in die Hand. Von vorne herein ist die Anschauung abzuweisen, daß es sich bei diesem mühsam hergestellten, streng symmetrisch und mit dem Streben nach Monumentalität angebrachten plastischen Schmuck eines für das 12. Jahrhundert besonders reich angelegten Kirchenportals um willkürliche Dekorationen einer ausschweifenden Phantasie handle. Man hat zur Lösung der Rätsel, welche das Portal aufgibt, die altdeutsche Götter- und Heldensage herangezogen und meinte Christliches mit Heidnischem vermischt erblicken zu sollen, etwa in dem Sinne eines Triumphes Christi über die germanischen Götter, oder aber als Zeugnis der geheimen Anhänglichkeit des Volkes an letztere. Diese Meinung läßt sich nicht aufrecht erhalten. Zwar wird niemand in Abrede stellen, daß im 12. Jahrhundert, zur Entstehungszeit des St.-Jakobs-Portals zu Regensburg, im Volk noch die Erinnerung an alte heidnischdeutsche Gepflogenheiten fortlebte, aber daß ein Abt der Schottenmönche, der Erbauer ihrer Kirche, an bevorzugtester Stelle altgermanische Götter in Stein hätte verewigen lassen, zu einem solchen Anachronismus ist niemand zu bekehren, der die Denkweise und Literatur jener Zeit kennt. Endres stellt bei seinem Erklärungsversuch die Frage voran, welche Gedankengänge damals im Vordergrund des religiösen Interesses standen und speziell auf die Erbauer der Schottenkirche eingewirkt haben mochten. Er untersucht die Beziehungen des Honorius Augustodunensis und seiner Erklärung des Hohenliedes zu den Schottenmönchen und gelangt zu dem Ergebnis, daß dem Portalschmuck eine zusammenhängende Gedankenreihe zugrunde liege, die eine Illustrierung des Hohenliedes sei. Nach Endres stellen die beiden sitzenden Figuren rechts und links des Portals, die durch Anordnung und Größe als die Hauptfiguren hervorgehoben sind, die Personen des Hohenliedes dar: Salomon-Christus und Sulamith-die Kirche bzw. Maria. Auch mehrere der herumgruppierten Bilder werden aus den phantastischen und willkürlichen Auslegungen des Hohenliedes durch Honorius und seine Zeit erklärt, bei einigen wird die damals angesehene Quelle: »Physiologus« mit ihren Märchen zu Hilfe genommen. Die Erklärung Endres' erfuhr Widerspruch, aber sie hat den Vorzug, besser zu sein als die anderen und sicher im wesentlichen zuzutreffen. Endres kam der vollen Lösung gewiß näher als vor ihm A. Goldschmidt, der sich darauf beschränkte, die Psalmen als Schlüssel zu verwenden. S. Staudhamer

Matthäus Schiestl. Bilder des Meisters mit Verslein. Verlag Heinr. Schneider in Höchst (Vorarlberg) und St. Margarethen (Kt. St. Gallen). Bearbeitet von P. Paschalis Schmid in Lochau bei Bregenz.

Dem umfangreichen Prachtband: »Matthäus Schiestl« von P. Cajetan Oßwald, das im Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst erschien und so warmen Anklang fand, folgte nun obiges kleinere Buch mit ausgewählten Bildern Schiestls, denen sinnige Verse beigegeben sind. Der Text beschränkt sich im übrigen auf eine kurze Einführung in den Werdegang und die Art des verehrten Meisters. Die Bilder, fast 100 an der Zahl, darunter 8 mehrfarbige, sind auf feinstem Kunstdruckpapier vorzüglich hergestellt. Die daruntergesetzten Verse fassen den Geist der Darstellung in wenige Worte zusammen und regen zu längerem Verweilen und Nachsinnen an. Das sehr geschmackvoll gebundene Büchlein ist wie wenige geeignet, jedermann reinste Freude zu bringen. S. Staudhamer

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

URTEIL AUS DER SÜDSEE

Aus Vunapope, P. O. Kopopo, Rabaul (Südseeinsel) schreibt uns P. Herm. Zwinge, Missionar vom Hl. Herzen Jesu: »Seit 1904/5 (also seit der Gründung! D. R.) bin ich Abonnent der Zeitschrift »Die christliche Kunst« und Mitglied der »D. Ges. f. christl. Kunst«. Mit Anbruch des Krieges hörten natürlich alle Zusendungen auf und auch nach Beendigung desselben wurden hier eine Zeit lang keine deutschen Bücher und Zeitschriften zugelassen. So erreichte mich 1914 noch das Juliheft, aber nicht mehr die Mappe. In der Nachkriegszeit erhielt ich ... eine Einladung zu einer Mitgliederversammlung, der ich natürlich keine Folge leisten kann, so gerne ich einer solchen auch beiwohnen möchte, um mich an dem Geiste zu erbauen, der die Gesellschaft befähigt hat, in der schweren Zeit seit 1914 auszuhalten. Von unserer fernen Südseeinsel aus besehen gewinnt man die Ansicht, daß in der lieben Heimat leibliche Sorgen jeden Idealismus ersticken oder in Schwärmerei umsetzen. Abbildungen moderner realistischer Kunst ... riefen in mir ein Gefühl wirklicher Trauer hervor: wenn das der Geist ist, der das Volk beseelt, dann ist es sehr krank und die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hat eine schwere Aufgabe vor sich, wenn sie einen normalen Geisteszustand herbeiführen will, schwerer jetzt als vor dem Kriege ... Es ist Ihnen bekannt, wie wenig produktiv an religiöser Kunst das Volk ist, mit dem wir hier jetzt in engster Berührung stehen, aber in seinen Publikationen findet man neben späteren Renaissancekünstlern meist H. Hofmann und andere neuere deutsche Maler reproduziert, die von der Gesellschaft für christliche Kunst verbreitet werden. Der segensreiche Einfluß der Gesellschaft geht weit über die Grenzen der Heimat hinaus. Daher nehme ich alles Interesse an ihrer Entwicklung.«

Möchte man allgemein begreifen, welche würdigen Vertreter und eifrigen Verbreiter des guten deutschen Geistes und der deutschen geistigen Leistungen wir in den Missionären besitzen!

KUNSTAUSSTELLUNG BADEN-BADEN 1924

Im Billingschen Kunsttempel an der Lichtentaler Allee werden heuer keine heißen Kämpfe ausgefochten. Läßt man die letztjährige große Karlsruher Kunstschau an seinem geistigen Auge vorüberziehen und vergleicht sie mit der Kunstausstellung in Baden-Baden von diesem Jahr, so mutet einen diese wie ein stiller, ruhiger Bergsee an, in dem sich Bergmännlein und die ihn umgebende Natur widerspiegeln. Bald ziehen weiße Wolken über den klarblauen Himmel, bald steigt ein dunkles Gewitter auf, dessen finstere Wolkenbänke auf einige Zeit den Wasserspiegel verdunkeln, bald lacht uns ein strahlender Frühlingshimmel aus ihm entgegen oder es badet ein goldener Sommerabend sich in seinen Fluten, bald zaubert ein eisiger Schneewinter eine wunderbare Winterlandschaft auf seinen silbergrauen Grund.

V. KRAUS MUTTERGOTTES
Majolika. — 1916

Wie reich und mannigfaltig im Wechsel der Jahreszeiten die Natur dem Auge des Malers sich darbietet, das kann man von Jahr zu Jahr in den Räumen der Badener Ausstellung bewundern. Eine Gruppierung von Bildern nach jahreszeitlichen Motiven ließe sich wohl denken und zur Abwechslung einmal versuchsweise durchführen. Der Vorraum ist diesmal Albert Haueisen für eine Sonderausstellung eingeräumt. Dieser Künstler scheint noch nicht die ihm gemäße Formensprache gefunden zu haben. Hier wie im verwichenen Jahr in Karlsruhe treten wir einem Problematiker gegen-

VALENTIN KRAUS KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE
Entwurf. — Text S. 142 des Hauptbl.

über. In anderem Sinn gilt das auch von Aug. Babberger. Er ist fast der einzige, der futuristischen Träumen huldigt. Da läßt man sich E. Martins »Blick in den Hegau«, der zwischen Lembke und Hodler schwingt, Otto Angsts »Hohlgasse« mit einem an Steppes erinnernden Himmel oder Theodor Schindlers »Waldrand« eher gefallen. Es verdient angemerkt zu werden, daß dieser Mannheimer Künstler von seinem früheren Kolorismus abkommt und seine Farben jetzt gedämpfter abklingen läßt. Otto Dill ist seinen hitzigen Tierbildern treu geblieben. Daß er sich einen »Stierkampf« nicht entgehen lassen würde, war vorauszusehen. Und doch scheint man ihn in ruhigerem Fahrwasser lieber zu sehen, denn seine »Reiterin im Wald« hat einen Liebhaber gefunden.

Die Lücken welche die alte Karlsruher Schule zu verzeichnen hatte, sind leider noch immer zu spüren. Von G. Schönleber ist zwar noch ein Bild »Sersheim« vom Jahre 1904 da — auf Hans Schönleber dürfen wir große Hoffnnngen als Graphiker setzen —, aber schmerzlich vermißt man außer jenem Großen einen Trübner, Ritter u. a. Bergmann, Fehr, Nagel und Volkmann halten die alte Tradition noch aufrecht, die beiden letzten in trefflichen Landschaften. Friedrich Kallmorgen möchte man gern unter jener Vierzahl sehen. Er fehlt zwar nicht in Baden wie P. v. Ravenstein, aber der Karlsruher Kunstschule fehlt er, und dies ist sehr zu bedauern, je mehr man von der hervorragenden Tüchtigkeit seines Pinsels überzeugt ist. Sein feinempfundenes Seestück »Windstille« darf man neben Schönlebers Kunst aus seinen besten Jahren stellen. Sein »Schloß in Veitshöchheim« und »Charlottenburger Schloß«, letzteres schon vor dem Krieg gemalt, und Friedrich Fehrs »Prozession« sind von ausnehmend künstlerischen Qualitäten. Der wuchtig aufragende Turm auf Fehrs Bild bietet einen trefflichen Hintergrund zu dem farbenfrohen Zug. Sein »Badeplatz am Fluß« ist von Boecklinscher Klarheit. J. Bergmann entzückt immer wieder durch seine glückliche Raumaufteilung und durch den sichern Griff in der Wahl seiner Motive (z B. »Von der Weide zurück«). Herm. Goebels »Garten mit Landhaus« verrät Trübners Einfluß, während er mit seiner »Landschaft mit Badehütte« in ihrer Feintonigkeit über diesen hinausgewachsen ist.

Die Porträtkunst ist mit einigen guten Bildnissen vertreten: Lilie, Tiebert, Schöpflin, Kusche, Pankok und Siegrist. Die drei ersten mit Selbstbildnissen. Von diesen beansprucht das von Tiebert und Schöpflin das meiste Interesse, jener durch die Schärfe der Konturen und durch die Klarheit der Auffassung, dieser durch die lauschende Haltung und den Hintergrund! Fast möchte man glauben, daß Schöpflin im Porträt H. A. Bühler nahesteht, dessen anderwärts gezeigte Bildnisse (Dr. Finter, Drews, Selbstbildnis) mir weit mehr zusagen als seine allegorisierende, stark theosophisch-mystischen Einflüssen zugängliche Kunst, während sein »Fahrender Musikant« aus den Quellen Albrecht Altdorfers geschöpft haben dürfte. Der Heidelberger Paul Blume führt uns mit köstlichem Humor vor eine holländische Stadt, deren Bäume fast in den Himmel wachsen. Bei keinem ist aber der herzerquickende Humor besser zu Hause als bei Ernst Eimer, mag er nun einen »Ausflug« oder die landfahrenden »Zigeuner« schildern. Herman Dischler erfrischt mit einem stimmungsvollen »Sonnen-Aufgang«, Albert Schneller mit einer tiefempfundenen »Madonna«, Wilh. Hanemann mit ansprechenden »Antiquitäten«. Wilh. Haller — dieser, wie jener in Freiburg ansässig — hat ein zart abgestimmtes Familienidyll »Mutter und Kind« gesandt; es ist bereits mit jenem Lob (‚verkauft‘) ausgezeichnet, das über jede Kritik erhaben ist.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Sonderausstellung »Der Künstlerholzschnitt«, zu der E. Würtenberger einige einführende Worte in den künstlerisch ausgestatteten Katalog geschrieben hat.

Dr. O. Biehler

NEUE WERKE VON AUGUSTIN PACHER

Für die Hauskapelle Sr. Eminenz des Kardinals Faulhaber hat Augustin Pacher einen hl. Kreuzweg angefertigt, der in dem stimmungsvollen, mit Werken der Malerei und Plastik reich geschmückten

Raume seit Weihnachten 1923 aufgestellt ist. Wir werden ihn weiterhin genauer betrachten. — Schon ein Jahr früher hatte Pacher für dieselbe Kapelle mehrere künstlerische Beiträge geliefert, die hier vorweg kurz erwähnt werden dürfen. Der im Erdgeschosse gelegene Raum erhält sein Licht durch drei große Fenster, die auf die Straße hinausgehen. Undurchsichtige Verglasung war deshalb notwendig. Pacher gab ihr eine schlichte Einteilung in kleine rechteckige Felder, die bis zu zwei Drittel der Fensterhöhe in regelmäßiger, schachbrettartiger Anordnung abwechselnd farblos und farbig behandelt sind. Die farbigen Felder enthalten die Wappen sämtlicher Bischöfe und Erzbischöfe der Diözese München-Freising von der Zeit des hl. Bistumstifters Korbinianus, der 730 starb, bis zur Gegenwart. Wo, wie bei den frühesten von ihnen, Wappen nicht vorhanden oder nicht zu ermitteln waren, sind statt ihrer Sinnbilder gewählt worden. So bei Korbinian der Bär, der das Reisebündel des Heiligen trägt. Jede der in leuchtenden Farben ausgeführten Wappenscheiben zeigt die zugehörigen Namen, der bei den Heiliggesprochenen auf rotem, bei den Beatifizierten auf grünem Grunde geschrieben steht. Im oberen Teile jedes Fensters befinden sich je vier Apostelwappen mit Bezug darauf, daß die Bistumsverwalter die Nachfolger der zwölf ersten Glaubensboten sind. Die Glasmalereien sind in der Münchener Anstalt von Bockhorni ausgeführt. Dieser gesamte Wappenschmuck gehört so sehr zu den Merkzeichen dieser Kapelle, daß er auf den Innenseiten der Fensterläden nochmals in Malerei ausgeführt, also bei geschlossenen Läden auf solche Art sichtbar ist. Oberhalb der drei Fenster sieht man die Halbfigur je eines Heiligen, der zu der Diözese in nächster Beziehung steht, nämlich von links nach rechts den hl. Lantbertus (mit einem von ihm gelöschten Brande von Freising), Korbinian (mit dem Freisinger Dom und der leider zu Grunde gegangenen Korbinianslinde), Benno (mit dem Münchener Kindl und den Türmen der Münchener Frauenkirche). Die Zeichnung der drei Figuren ist voll deutsch-mittelalterlicher Kraft, Volkstümlichkeit und Schlichtheit, die Farben licht, lebhaft, fein, harmonisch ohne äußeren Reichtum. Die Heiligenfiguren, wie die Entwürfe zu den Glasmalereien sind im Jahre 1922 entstanden. — Die Stationen des hl. Kreuzweges, denen wir uns jetzt zuwenden, sind, entsprechend den Raumverhältnissen, von nur geringem Umfange: Die Höhe beträgt 25, die Breite etwa 20 cm. Die Grundform ist die eines Rechtecks, das oben eine schmale, rechtwinklig abgesetzte Einziehung zeigt. Eine schmale, schlichte Leiste rahmt jedes Bild ein. Statt der üblichen kurzen Unterschrift steht unter jedem Bilde, in die Rahmenfläche mit eingeschlossen, ein sechszeiliges Gedicht (in gereimten vierfüßigen lateinischen Trochäen). Seine erste Hälfte enthält jedesmal eine Anrufung Jesu unter Hinweis auf die im Bilde dargestellte Leidensszene, die zweite eine mahnende Nutzanwendung. Bild und Gedicht gehören also kompositionell zusammen. Zur Belebung der in schwarzen, derben gotischen Lettern ausgeführten Schriftpartie dienen stilisierte farbige Streublumen. — Die Bilder des Kreuzweges sind im Stile den zuvor erwähnten drei Heiligenfiguren angepaßt, mithin in der Gotik des 15. Jahrhunderts gehalten, deren Kraft und Einfachheit dem deutschen Empfinden so besonders entspricht. Die feste, herbe Federzeichnung, die flächige Behandlung, die von Naturalistik unbefangene freie Farbengebung rufen Erinnerung an den Charakter der kolorierten Einzelblätter, Blockbücher und anderer Holzschnittwerke des ausgehenden deutschen Mittelalters wach. Die Vereinfachung der Szenen geht bis zur möglichen Grenze. Nirgends sind mehr Figuren gegeben, als unumgänglich nötig. Die Hintergründe zeigen Andeutungen von Architekturen deutsch-mittelalterlichen Charakters — Häuser, Türme und dergl.. Auch in der Personenschilderung treten stellenweise charakteristisch deutsche Typen auf. Zu ihnen gehört Simon von Cyrene, ein derber Bauer, gekleidet aber nach Art des 15. Jahrhunderts und dadurch in seiner Weise veredelt. Unbefangenem deutschem Empfinden ent-

VALENTIN KRAUS — KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE
Entwurf. — Text S. 142 des Hauptbl.

VALENTIN KRAUS DENKMAL FÜR KRIEGERGRÄBER

Entwurf

spricht ferner die Behandlung des Niedrigen und Häßlichen. Es findet seine stärkste Verkörperung in den Figuren der Häscher und Schergen, die z. T. fast Zerrbilder sind. Dennoch beleidigen sie nicht das ästhetische Gefühl, weil sie — freilich sehr wuchtig — das Gegengewicht gegen die Elemente des Erhabenen und Schönen bilden und dessen Wirkung, die aus sich selbst heraus keiner Steigerung fähig ist, durch den denkbar schärfsten Kontrast doch noch zu steigern vermögen. So kommt insbesondere die edle, milde, tief vergeistigte, dabei doch von aller Süßlichkeit ferne Art des leidenden Gottmenschen aufs eindringlichste zur Geltung und wirkt mächtig anregend auf das religiöse Gefühl. Gewaltig ist die dramatische Steigerung, die u. a. in den drei Fällen unter dem Kreuze mit aller Stärke zum Ausdrucke kommt. Wesentlich trägt auch zu dieser Steigerung bei, wie der Künstler die Luftstimmung behandelt hat. Mit scheinbar einfachsten Mitteln, der Schlichtheit der Gesamtauffassung entsprechend, wirkt er hier. Von Station zu Station wird der Himmel trüber, bis bei der Entkleidung Ungewitter aus schwerem Gewölke hereinbricht, bis bei der Kreuzigung nächtliches Dunkel herrscht, aus dem nur Sonne und Mond verfinstert herausschauen; bei der Beweinung aber klärt sich der Himmel wieder auf, sanftes Abendrot erglänzt. Die Grablegung geschieht nächtlich bei Fackelschein, der nur den Hintergrund beleuchtet, während die Gestalten im Vordergrunde weißlich grau abstechen. Die Farbenzusammenstellungen sind durchweg von feinster Zurückhaltung, ohne an Kraft einzubüßen. Jedes einzelne Bild hat seinen, öfter nur auf zwei oder drei Haupttöne gestellten Farbencharakter. Das gedämpfte Weiß des Gewandes Christi bildet das gemeinsame Bindeglied des Kolorites der 14 Bilder. Daneben herrscht ein feines helles Blau (auch das Kreuz hat diese Farbe!), helles Grün ist häufig, kräftige rote Töne stellen sich sparsam daneben. Zahlreiche Blätter haben eine kühle Farbstimmung. Man spürt bei der Art der Kompositionen, der Zeichnung und Färbung den Einfluß der Glasmalerei, für die ja Pacher mit großem Erfolge tätig ist. Seine großartigen Fenstermalereien in der St. Johanniskirche zu München-Haidhausen und andere seiner Glasmalereien sind in dieser Zeitschrift schon eingehend behandelt worden. — Unsere Betrachtung sei mit dem Wunsche geschlossen, daß dieser Pachersche Kreuzweg bald in originalgetreuen Nachbildungen veröffentlicht werden möge. Zahlreiche kleinere Kirchen und Kapellen würden an ihm eine Erwerbung machen von einem künstlerischen Werte, den verkleinerte Nachbildungen großer Werke nie haben können.

Doering

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Karl Sonner, Kirchen- und Dekorationsmaler in Olching, hat im verflossenen Jahre die Ausmalung der Pfarrkirche von Zaisertshofen bei Mindelheim fertiggestellt. Sie kann nun als Beispiel gelten, was aus einer hoffnungslos nüchternen und durchschnittsmäßigen Landkirche mit einfachsten Mitteln geschaffen werden kann, wenn jugendfrisches, natürliches Können sich frei auswirken kann. Die Wände und der Chor, vorher in graubrauner Tönung mit aufschablonierten großspurigen Brokattapetenmuster gehalten, erstrahlen nun in reinem Weiß. Die Decke des Langhauses in langen Rechtecken kassetiert, enthielt in der Mitte ein Freskobild des Schwabmünchener Malers Kober von 1864, der zwei Jahre später auch das Deckenbild für die benachbarte Kirche in Mattsies geschaffen hatte. Dieses Deckenbild wurde in diskreter Arbeit wieder aufgefrischt, die Holzdecke selbst in einem zarten Hellgrün gehalten. Die Füllungen der Kassetten dazu in einem feinen Grauviolett abgestimmt. Dem gleichen gedämpften Grün begegnen wir an den Brüstungsfeldern der Emporen, am Hintergrund der Kreuzigungsgruppe an

der Seitenwand. Das Chorgewölbe ist in einem lichten Goldgelb gehalten, jeder Sektor ist hier frei aus der Hand mit anderem Motiv und anderer Linienführung durch reiches Rankenwerk überwuchert. In den unteren Gewölbefeldern sitzen Medaillons mit singenden und musizierenden kleinen Engeln, eine köstliche Arbeit — die Zeichnung selbst dunkelgrün, die Glorien rot, so daß sich eine reizvolle Farbenwirkung ergibt. Der Chorbogen ist durch kräftige Farbengebung, vorherrschend ein tiefes, sattes Blau, gut herausgehoben. Chorgestühle und die schweren neuromanischen Altarbauten werden dunkelbraun gefaßt — bisher steingrau — und mit Gold und Blaßgrün belebt, die Heiligenfiguren bunt gefaßt. Die Gesamtwirkung ist eine äußerst frische und gesunde. Man möchte nur wünschen, daß Karl Sonner nicht nur häufiger in dem schwäbischen Bayern herüben, das nun einmal besonders Freude an frischer Farbigkeit hat, Aufträge zu Kirchenerneuerungen erhält, sondern daß er gelegentlich auch die Möglichkeit bekommt, sein urwüchsiges Talent als kunstgewerblicher Lehrer noch auf weitere Kreise wirksam werden zu lassen. Daß er dazu der rechte Mann ist, beweisen die beiden feinen Mappen, »Bauernmalerei« und »Möbelmalerei«, die er im Verlag Callway erscheinen ließ, und die flotten Entwürfe, die er seit langen Jahren für die »Mappe«, das Fachorgan der bayerischen Dekorationsmaler, herausgibt. Eine Unzahl bester und immer neu erdachter Gebrauchsgraphik für diese Fachgruppe ist aus seiner Olchinger Werkstatt schon hinausgewandert. Es ist erfreulich, daß beabsichtigt ist, seine besten graphischen Arbeiten demnächst in einigen schwäbischen Kleinstädten durch eine Wanderausstellung zu zeigen.

Willi Kaiser-Kempten

Ausstellung für religiöse Kunst der Gegenwart. — Anläßlich der Tagung des katholischen Akademiker-Verbandes, die vom 5.—11. September in Dresden abgehalten wird, findet in sämtlichen Räumen des Kunstsalons Arnold in der Schloßstraße in der Zeit vom 6.—30. September eine Ausstellung für religiöse Kunst der Gegenwart statt. Bei dieser Gelegenheit sollen die Werke einer Reihe von Künstlern aus Deutschland und Österreich, sowie gutes Kunsthandwerk wie Keramik, Plaketten Medaillen usw. gezeigt werden. Die Geschäftsstelle befindet sich Dresden N 6, Wilhelmplatz 2d, bei Herrn Robert B. Witte, Architekt B. D. A.

August Pfister (Gruol, Hohenzollern) malte im letzten Herbst und dieses Frühjahr die Kirchen in Bisingen und Heiligenzimmern (Hohenzollern). Die ganzen Restaurierungs- und Malarbeiten in Bisingen bestritt Mrs. Maria Klara Falck in Neuyork aus Dankbarkeit für ihre Heimatkirche.

VAL. KRAUS GEDENKTAFEL
Entwurf

BÜCHERSCHAU

Die Plastik des deutschen Mittelalters von Friedr. Lübbecke (170 S. Text) mit 165 Tafeln. München, R. Piper & Co., Verlag.

Nachstehende Besprechung soll keine Kritik wie etwa die des Fachmannes oder gar Spezialisten sein, sie ist vom Standpunkt des Kunstfreundes und dem des allgemein kulturellen, namentlich des katholisch-kirchlichen Kunstinteresses geschrieben.

Der Verfasser betritt ein Kunstgebiet, das ohne weitgehendes Verständnis des religiösen Lebens, speziell des katholischen, nicht zu behandeln ist. Aus einer ganzen Reihe von historischen, philosophischen, auch theologischen Werturteilen über Tatsachen, Ideen und Richtungen erkennt man die durchaus christlich-positive Einstellung des Verfassers mit protestantischem Einschlag in Philosophie, Theologie und Historik. Dies sei gesagt, um ihm gerecht zu werden, wenn hier oder da Meinungen ausgesprochen sind, die den katholischen Leser befremden oder Widerspruch bei ihm hervorrufen:

»Das von Petrus verlangte Judenchristentum«, S. 16; Die »Kirche Staat im Staat«, S. 17; »Die zur Schau getragene Feindschaft der hohen, altchristlichen Geistlichkeit gegen die antike Literatur«, S. 20; »Abendmahl und Messe, der einzig religiöse Akt, den Christus den Jüngern ans Herz gelegt hat«, S. 24; »Die Genossenschaftsbildung des Mönchtums mit ausgesprochen ehefeindlichem Charakter«, S. 26; Mißmut und Verzweiflung trieb die Einsiedler (in der altchristlichen Zeit) aus der menschlichen Gesellschaft«, S. 26; »Die Anerkennung Pipins (durch Papst Zacharias) rechtlich nicht zu verstehen«, S. 35; »Sie (die Päpste) geben ihrer Gründung (dem Kirchenstaat) selbst durch gefälschte Dokumente wie die Isidorischen Dekretalien das juristische Fundament« (S. 36); Sie »verfolgten grausam das ethisch hochstehende arianische System« (S. 36); »Durch die Bulle unam sanctam wird der Papst Inhaber der geistlichen und weltlichen Gewalt« (S. 48); »1280 hört man zum ersten Male deutsche Worte von der Kanzel« (S. 102). — Es ist hier nicht der Platz, alle diese Dinge nach den Resultaten katholischer Geschichtsforschung richtigzustellen. Dafür gibt es eine reichliche Literatur. —

Daneben stehen aber auch Auffassungen spezifisch katholischer Ideengänge und Einrichtungen,

die von einem protestantischen Verfasser nicht besser ausgesprochen werden können; so vor allem der Marienkult (abgesehen von einer Entgleisung: M. gebar in Schmerzen!); das hl. Meßopfer, der Altar und der um ihn und auf ihm gefeierte heilige Dienst, sowie die Mystik, sagen wir lieber, die tiefe Frömmigkeit des Mittelalters. Das Wichtigste jedoch in der ganzen kunstgeschichtlichen Darstellung Lübbeckes scheint uns dieses:

Der Verfasser der »Plastik des deutschen Mittelalters« hat den Schlüssel zur Erklärung dieser Kunstepoche gefunden: das christlich-katholische Dogma, die Durchdringung des Lebens von diesem Glaubensgeist, die Beziehung des persönlichen wie völkischen Lebens zur Kunst überhaupt und zur Plastik im besonderen, das religiöse Gemüt des deutschen Volkes als entscheidender Faktor der deutschen künstlerischen Korruption und die Universalität des mittelalterlichen Kulturlebens bei aller Schwierigkeit des damaligen Verkehres.

Dazu kommt die eigene universale Veranlagung des Schriftstellers, die sich auch in der geradezu souveränen Beherrschung des Stoffes kundgibt. Sympathisch berührt die glänzende Beweisführung, daß die deutsche Art in dieser Epoche etwas Einzigartiges geleistet hat, wobei der Verfasser, jedem Chauvinismus fremd, mit erstaunlichem Fleiße den Einwirkungen aus der Fremde nachgeht, wenn man das Land jenseits der politischen Grenze im Mittelalter so nennen darf.

Die Darstellungskunst Lübbeckes ist reizend. Man folgt unermüdet den stets sachlichen, wohl durchdachten Ausführungen, findet wohl hier und da ein Urteil übertrieben, z. B. Adam und Eva am Bamberger Dom — edel furchtbare Raubtiere!« (S. 72 zu Tafel 29/30); der Verkünder (Engel Gabriel) am Bamberger Dom gleicht dem Eros in der Antigone (S. 74).

Aber wie erfüllt uns mit Freude eine Besprechung der Synagoge und Ekklesia von Straßburg, der Portalschmuck zu Freiburg, der plastische Schmuck an dem Dome zu Naumburg und Bamberg, die Altäre zu S. Wolfgang im Salzkammergut und Breisach. Man lese Urteile wie: »Die mittelalterliche Plastik sucht die Seele, die ihr im Antlitz des leidüberwindenden Menschen und in den Händen entgegentritt«, »das Primäre blieb diesen Bildnern die Darlegung des religiösen Themas« (S. 125). In der Besprechung der Verkündigung auf Tafel 61, 62 sagt Lübbecke: »Dieses Werk aus Holz, überlebensgroß, vereinigt alle Vorzüge der adeligen Körperlichkeit des 13. Jahrhunderts und der seelischen Ausdruckskraft des 14. Jahrhunderts. Der Künstler begnügt sich nicht mit dem landläufigen Nebeneinander des Engels und Jungfrau ...... er wagt sich an die Darstellung des Unsagbaren — des Wunders der überirdischen Zeugung. Eine Parallele aus der Antike drängt sich auf:

Die Szene der Geburt der Aphrodite am Marmorthron der Sammlung Ludovisi. Auch in ihm das Geheimnis des Werdens! Im Griechischen sehnenden Aufblick zum Licht, Emporsteigen göttlich-menschlichen Leibes, im Deutschen geschlossene Lider, Versenkung, Schauung .... Nur die Hände öffnen mit königlicher Demut den Mantel, daß der Wesenlose in diesem Leibe Wesen empfange. Angesichts dieser Augen, dieser Hände glaubt man an himmlische Empfängnis, begreift, warum das hohe Mittelalter nicht mit der natürlichen Zeugung Christi sich begnügen wollte, nicht begnügen konnte. Nur was im Geiste gezeugt ist, ist unverweslich. So vermißt man auch nicht bei diesem Werke den Engel der Verkündigung, ja wir glauben annehmen zu können, daß der Künstler sich mit der Statue der Maria begnügte (S. 126). Solche Gedanken und Worte kamen nicht jedem Kunstschriftsteller, auch nicht jedem katholischen, beim Anblicke dieses — an sich sehr einfachen Kunstwerkes. Ähnlich ist die Beschreibung der Steiermärker Madonna S. 127, Tafel 94—96.

Es würde zu weit führen, auch nur annähernd die Vorzüge des Werkes durch weitere Zitatenblüten zu charakterisieren. Daher noch eine allgemeine Bemerkung: Lübbecke verbindet stets die geschichtliche Betrachtung mit der kunstgeschichtlichen, die des Lebens mit der Kunstübung. Dadurch wird er in den Stand gesetzt, die Werke zu erkennen und erkennen zu lassen. Dabei ist er übersichtlich, ohne Pedanterie (Kaiserzeit, Zeit des ritterlichen Ideals, Bürgertum) und fühlt mit deutscher und religiöser Seele die Ursachen des Niedergangs in und durch die Reformation und ihre Ideen.

Eine kritische Bemerkung von, wie mir scheint, höchster Wichtigkeit muß noch gemacht werden: S. 74 bespricht Lübbecke die Bamberger Synagoge und bewundert, daß auch der mittelalterliche Künstler in diesem, für die mittelalterliche Kunst so seltenen Fall, der das Weib sinnlich empfindende Mann sei ...... »Hier spielt ein ganz anderer Zauber um Brüste, Schenkel und Knie (als gewöhnlich sonst zu beobachten). Angesichts dieses Werkes empfindet man mit Wehmut, welchen Weg die deutsche Plastik hätte gehen können, wenn sie nicht außerkünstliche Momente von diesem Wege abgedrängt hätten und sie sich nicht so leicht hätte abdrängen lassen.« Wir bedauern nicht, daß die mittelalterliche Kunst mit reservierter Scham an die Darstellung der sinnlichen Reize, speziell der weiblichen, herantrat. Es lag das ganz und gar in ihrem, auch von Lübbecke anerkannten Streben, das religiöse Thema als das primäre zu betrachten. Eine solche Kunst ist keusch und schamhaft. Es war ein Glück für die mittelalterliche Plastik, daß sie so war, und wäre sie nicht so gewesen, so hätte sie das Los der Antike geteilt und wäre aus inneren, nicht äußeren Gründen zerfallen[1]).

Lübbeckes Werk kann nicht genossen, noch vollkommen gewürdigt werden, wenn man nicht die 165 Tafeln zur Hand nimmt und wieder und wieder anschaut. Die Reproduktionskunst hat hier ganz Bedeutendes geleistet, und namentlich die Darstellung in vortrefflichen Teilbildern ist ein Fortschritt und eine Bereicherung der Literatur und Kunst.

Dr. Herr, Stadtpfr. in Frankfurt a. M.

Die heilige Elisabeth in der bildenden Kunst des 13. bis 16. Jahrhunderts. Von Friedrich Schmoll. Gr.-8°. 160 Seiten mit 38 Tafeln. Marburg in Hessen, N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung (G. Braun) 1918. Preis broschiert M. 12.—, geb. M. 15.—.

Das Werk bildet den dritten Teil der von Professor Dr. Chr. Rauch (Gießen) herausgegebenen »Beiträge zur Kunstgeschichte Hessens und des Rhein—Main-Gebietes«. Das Erscheinen des bereits 1914 fertigen Schmollschen Buches ist durch den Krieg und schwere Verwundung des Verfassers verzögert worden. Es ist eine ausführliche

[1]) Bei dieser Niederschrift regierte die Ästhetik. Grundanschauung Lübbeckes ist aber wohl doch, daß sittliche Größe auch die Größe der Kunst bedingt.

Studie von großem Fleiße, als dessen Erfolg eine Übersicht ungeahnt vieler malerischer und plastischer Elisabeth-Darstellungen zu begrüßen ist. Bedauern muß man nur, daß es aus äußeren Gründen nicht möglich war, dem Buche eine Liste der vielen Hunderte solcher Werke beizufügen. Sie alle feiern die Persönlichkeit, die Geschichte und Legende dieser Heiligen, welcher die Inschrift auf ihrem Grabe die Bezeichnung Gloria Teutoniae gibt, und der in einem Maße wie nur wenigen anderen bis zum heutigen Tage Bewunderung und Verehrung in weitesten Kreisen des deutschen Volkes entgegengebracht wird. Um das Verständnis für jene Kunstwerke vorzubereiten, leitet Schmoll sein Werk durch mehrere mit den Mitteln gründlichen Quellenstudiums höchst sorgfältig gearbeitete Kapitel ein. Auch hier fehlt es nicht an wichtigen Ergebnissen. So kommt das erste, welches das Leben der hl. Elisabeth untersucht, zu der Feststellung, daß die Fürstin keineswegs aus der Wartburg vertrieben worden ist, sondern sie unter dem Zwange ihres Gewissens freiwillig verlassen hat, um nach dem Tode ihres Gemahls die Ideale ihrer franziskanischen Anschauungen in vollstem Umfange verwirklichen zu können. Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der Fülle der schon frühzeitig um ihre Lichtgestalt gebildeten Legenden, die in der bisherigen Forschung von der geschichtlichen Wahrheit nicht durchweg genügend getrennt gewesen sind. Auch das Schmollsche Werk übernimmt diese schwierige Aufgabe nur so weit, als es sich darum handelt, den Motiven für die künstlerische Gestaltung dieser Legenden nachzugehen und die Ursachen ihres zeitlichen früheren oder späteren Auftretens klarzulegen. Anders als man bisher gewöhnt war, stellt sich bei diesen Untersuchungen so manches heraus. So werden u. a. auch die Erzählungen von den Anfeindungen, die schon dem Kinde ob seiner Frömmigkeit zuteil geworden sein sollen, der Legende zugewiesen; es wird der Nachweis versucht, daß das berühmte Rosenwunder, das auch in den Legenden anderer Heiligen ähnlich sich wiederholt (an die hl. Notburga erinnert der Verfasser nicht), in die Elisabethlegende erst durch den thüringischen Chronisten Johannes Rothe († 1434) hineingetragen worden ist, seinen Angaben durchweg zu folgen, dürfte zweifelhaft sein. So wird er nicht, wie Schmoll annimmt, Recht damit haben, daß Elisabeth sich in das Dorf Wehrda begeben habe, »um sich den großen Ehrungen der Marburger Bürger zu entziehen«, sondern offenbar, weil dieser Aufenthalt in bäuerlicher Einfachheit, ihrer Demut am meisten zusagte. Neuartig und wichtig ist das dritte Kapitel, das die Verbreitung des Kultus der hl. Elisabeth untersucht. Besonders die großen Orden haben sich darum verdient gemacht, so vor allem der deutsche Ritterorden. Das Buch unternimmt die schwierige Arbeit, auf Grund der Denkmälerinventare die wichtigsten Kultstätten nach den Balleien jenes Ordens zu gruppieren. Der Erfolg konnte, der Beschaffenheit der Inventare entsprechend, kein vollständiger sein, gibt aber für weitere derartige Arbeiten eine gute Grundlage. — Den bedeutendsten Teil des Schmollschen Werkes bildet das vierte Kapitel mit seinem außerordentlich reichen ikonographischen Inhalte. Auf ihn näher einzugehen, fehlt hier der Raum. Betrachtet werden Bilderzyklen und Einzelwerke. Von ersteren der älteste befindet sich auf dem Marburger Reliquienschrein, dessen Entstehungszeit zwischen 1236 und 1249 liegt. Er wird genau beschrieben; als Quelle für die bildlichen Darstellungen bezeichnet Verfasser, wohl mit Recht, die mündliche Überlieferung. Andere Zyklen folgen, so jener der Glasmalereien im Chore der Marburger Elisabethkirche, der des Teppichs zu Marienburg bei Helmstadt und zahlreiche andere, die zum Teil wie die Bilder in einem Miniaturenkodex von 1480 aus dem Besitze L. Justis oder wie der Altar aus dem Dom zu Kaschau hier zum ersten Male eingehend beschrieben werden. Das klare und scharfe Urteil wie bei diesen Dingen bewährt Verfasser auch gegenüber der Masse der einzelnen Malereien und Plastiken, auf die ich nicht näher eingehen kann. Die Zweifel an der Herkunft der Elisabethstatue des Erfurter Domes von Tilmann Riemenschneider erscheinen mir nicht gerechtfertigt. Interessant ist bei einzelnen rheinischen und niederländischen Elisabethfiguren deren dreifache Krone, die vielleicht auf die Ausführungen des Caesarius von Heisterbach zurückgeht. Ein als Anhang gegebenes Kapitel bespricht die künstlerische Verherrlichung der hl. Elisabeth in Italien, wo sich freilich mit ihrer Verehrung die der hl. Elisabeth von Portugal, oft Verwechslung erregend, vermischt. — Dem Buche sind 38 Tafeln beigefügt, welche einige wichtigste Elisabeth-Darstellungen des früheren und späteren Mittelalters, darunter mehrere wenig bekannte, in trefflicher Weise wiedergeben. Die Anordnung der Bilder läßt ein System vermissen.

Doering

Eine Bibliothek der Kunstgeschichte. — Dieses Unternehmen des E. A. Seemannschen Verlags in Leipzig ist in verschiedener Hinsicht von Bedeutung und verdient die Beachtung der kunstliebenden Kreise in weitestem Maße. Es handelt sich hier um eine Kunstgeschichte, die in schmukken, handlichen Bändchen unter Leitung von Prof. Hans Tietze von der Wiener Universität erscheint, dem ein großer Stab hervorragender Kunstkenner zur Seite steht. So ist eine gründliche fachwissenschaftliche Bearbeitung der einzelnen Abschnitte gesichert. Der Herausgeber berechnet das ganze Werk auf etwa 500 Bändchen, von denen z. Z. rund 60 erschienen sind. Jedes Bändchen ist in sich abgeschlossen und behandelt eine Kunstepoche, einen bedeutenden Maler oder Bildhauer, einen Abschnitt aus der Kunstwissenschaft oder auch mehrere Künstler, deren Schaffen auf einer gemeinsamen Grundlage beruht usw. Außerdem sind jedem Bändchen 20 vortrefflich ausgeführte Bilder beigegeben.

Man fragt sich nun, welches die Vorzüge dieser Kunstgeschichte sind und was sie von ähnlichen Unternehmen unterscheidet. Da ist zunächst ein Punkt, der gerade in der heutigen Zeit von Wichtigkeit ist: die Anschaffungsmöglichkeit. Die großen mehrbändigen Kunstgeschichten sind heute so teuer, daß der Minderbemittelte sie kaum noch erwerben kann. Diese preiswerten Bändchen im Laufe der Zeit anzuschaffen, ist er schon eher in der Lage. Außerdem weiß man aus Erfahrung, daß die dickleibigen Bände meist nicht durchgearbeitet und vielfach nur als Nachschlagewerke benutzt werden. Hier aber kann jedermann ohne große Mühe nach und nach sich eine umfassende Kunstbildung aneignen, weil das Unternehmen noch lange Zeit bis zu seinem Abschluß braucht. Ein weiterer Vorzug liegt aber auch darin, daß jedes Bändchen von einem Fachmann bearbeitet wird, der die in Frage kommende Materie beherrscht und der diese sozusagen als Spezialfach behandelt. So kommt

es, daß eine Reihe von Themen z. B. das Bildnis im alten Ägypten, die kretische Kunst, die japanische Baukunst, die altbuddhistische Malerei, der spanische Nationalstil, die Pietà, Chinesische Grab-Keramik, die altchristliche Elfenbeinplastik, Ostasiatische Porträtmalerei, Chinesische Bronzegefäße, die Kunst der Seldschuken fachmännisch und mit Beigabe von vielen seltenen Bildern behandelt sind, während man in großen Kunstgeschichten wenig oder gar nichts darüber findet.

So dürfte diese »Bibliothek der Kunstgeschichte« einem Bedürfnis unserer Zeit entgegenkommen und ihren Wert immer behalten, umsomehr als sie nach Abschluß doch noch durch ergänzende Bändchen, die sich aus der neuesten Kunstforschung ergeben, vervollständigt werden kann.

Neuß am Rhein A. Gotzes

Dürer, Michelangelo, Rembrandt. Von Prof. D. Dr. Hans Preuß. Leipzig, A. Deichertsche Verlagsbuchhandlung, Werner Scholl, 1918. 83 S. 8°. Preis 2.70 Mark.

Das Heft ist das erste einer Monographien-Reihe, die sich mit dem Gesamttitel »Lebensideale der Menschheit« zu einem groß gedachten Programme bekennt. Hoffentlich gelingt es ihr, mit ihren künftigen Darbietungen diesem Programme besser zu genügen, als es ihr mittels der Preußschen Schrift möglich geworden ist. Der ungünstige Eindruck, den des Verfassers an dieser Stelle besprochenes Buch über die Entwicklung des Christusbildnisses geschaffen hat, ist durch seine jetzige Leistung nicht beseitigt, sondern in verschiedener Beziehung bestätigt worden. Der Gedanke, der ihm diesmal vorgeschwebt hat, ist an sich zweifellos bedeutend. Er unternahm es, das Wesen, die Entwicklung, die Absichten des Schaffens von drei der größten Meister aller Zeiten, in der Verschmelzung ihrer menschlichen und künstlerischen Natur zu ergründen, die Tragik ihres Strebens und Nichterreichens darzustellen, die durch das Lebensideal jener Männer gemildert und verklärt wird. Eindringliche Betrachtung ihres religiösen Lebens war dabei vor allem notwendig. Die Frage ist allerdings, ob wirklich eine solche Notwendigkeit vorlag angesichts des Umstandes, daß in der weiten, zum Teil auch tiefen Literatur über jeden der drei, dieser Punkt längst ausgiebig erörtert und klargestellt worden ist. Indes möchte dies hingenommen werden, weil eine Darlegung in kurzer Form für die vielen, denen Zeit und Möglichkeit fehlt, sich in jene Literaturen einzuarbeiten immerhin willkommen sein darf. Doch haben sie Anspruch darauf, wissenschaftlich wohlbegründete Tatsachen vorgetragen zu erhalten, nicht unter geistreich klingenden Worten gewaltsam herbeigezogen durch den Gegenstand in Wirklichkeit nicht gerechtfertigte Polemik, in diesem Falle gehässige Kulturkämpferei, in den Kauf zu erhalten. An Wissenschaftlichkeit, ja auch an Klarheit des Denkens fehlt es diesem Preußschen Werke in befremdlichem Maße. Man lese z. B. nur die wunderlichen, in sich widerspruchsvollen Erörterungen über das Wesen der Gotik. Unzutreffend sind auch zahlreiche andere Urteile. So das über die Renaissance, das über den Einfluß der Reformation auf die Kunst, über die Dürerschen Werke nach den italienischen Reisen. Keine Absicht will ich dafür annehmen, daß solche Dinge, die des Verfassers Behauptungen leicht entkräften mußten, mit Stillschweigen übergangen sind. Um nur drei der wichtigsten herauszugreifen: das Allerheiligenbild Dürers, das Weltgericht Michelangelos, die Bibelgemälde des Rembrandt in der Münchner Pinakothek. Alle diese wenig erfreulichen Eigenschaften der Preußschen Schrift erhalten ihre besondere Färbung noch durch zahlreiche taktfreie Äußerungen über die katholische Kirche (z. B. »Jedermann kennt die Intrigen der Päpste, der katholischen Hierarchie«, S. 50). Das Heft wird daher nur solchen Lesern zusagen, die auf dem gleichen antikatholischen Standpunkte stehen, und auch von diesen nur solchen, die an wissenschaftliche Qualitäten geringe Ansprüche zu stellen gewöhnt sind.

Doering

Lebenserinnerungen eines deutschen Malers von Ludwig Richter. Herausgegeben von Max Lehrs. Im Propyläen-Verlag, Berlin.

Die Wiederherstellung des Urtextes von Ludwig Richters Selbstbiographie und die Herausgabe desselben durch M. Lehrs ist sehr zu begrüßen. Mit achtunggebietender Treuherzigkeit breitet der greise Künstler nicht allein seine äußeren Schicksale, sondern auch sein ganzes inneres Fühlen, Denken, Wollen und Werden aus. Wir schauen in eine Seele, die sich mehr von ihren starken Empfindungen leiten ließ, welche von edelstem Wollen regiert waren, als von streng sichtendem Verstande; wir lernen ein Herz kennen, dem ein beherrschender Drang nach dem geistig Schönen und ein glühendes Verlangen nach Vervollkommnung des Wissens, Könnens und Lebens innewohnte und Richtung gab. Sein Optimismus und sein warmes Empfinden ließ seine Kunstwerke zu einem kostbaren Schatz deutscher Kunst heranreifen und seine aufrichtige Frömmigkeit ließ ihn die mancherlei Unklarheiten des Geistes nicht besonders empfinden. Bei wenigen Künstlern tritt die Tatsache so deutlich und harmonisch zutage, daß Mensch und Künstler eins sind, und Richters Empfinden mit dem Volke und der Denkweise seiner Zeit gewann seiner Kunst alle Herzen und gibt ihr dauernden Wert, der in dem Seelischen derselben ruht. Schmerzlich muß es Richter in seiner Jugend empfunden haben, daß er einer richtigen technischen und geistigen Vorbereitung auf den geliebten Beruf entbehren mußte, aber er suchte mit anerkennenswerter Zähigkeit die erkannten Mängel und Hinderungen zu besiegen und es gelang ihm auch größtenteils. Wenn der greise Meister in breitem Redefluß erzählt und manchmal sich fast zu sehr in Nebendinge verliert, so hört man ihn doch immer gerne und bedauert nur, daß die Erzählung schon 1836, also mit dem 33. Lebensjahre abbricht, demnach zu einer Zeit, als Richter erst anfing, sich selbst zu finden und sein Bestes zu schaffen. Richter starb 80jährig im Juni 1883.

S. Staudhamer

Die große Düsseldorfer Kunstausstellung in Köln. Die Verhandlungen der Kölner zuständigen Stellen mit dem Ausstellungsausschuß der Düsseldorfer Künstlerschaft, die infolge der Beschlagnahme des Düsseldorfer Kunstpalastes nicht die Möglichkeit hat, in diesem Jahre ihre Werke in Düsseldorf auszustellen, haben zu dem Ergebnis geführt, daß die Ausstellung in der Osthalle der Kölner Ausstellungsgebäude in der Zeit von Mitte Juli bis Ende August stattfindet. Der Eintrittspreis beträgt M. 1.—, Dauerkarten zum Preise von M. 3.— sind jetzt schon im Verkehrsamt Domhof 28 zu haben.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

JOSEF GANGLS KRIEGERDENKMAL FÜR GÖRISRIED

Im Sommer 1923 veranstaltete, wie erinnerlich, die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein Kriegerdenkmal in dem Orte Görisried (bei Markt Oberndorf im Allgäu). Das Endergebnis war, daß der Entwurf des Bildhauers Josef Gangl in München zur Ausführung bestimmt wurde. Das Werk ist im Juni 1924 zur Aufstellung gelangt. Es steht hinter dem viereckigen Chore der sehr einfachen Kirche, der Friedhofmauer bei dem zu dieser führenden Haupteingange vorgelagert, am Treffpunkte mehrerer Straßen. Die nächste Nachbarschaft bilden schlichte Häuser. Ein Denkmal in diese Umgebung zu stellen, ohne daß es daselbst als Fremdkörper wirkte, erforderte besonderen Takt. Man darf zugestehen, daß es Gangl gelungen ist, dieser Schwierigkeit Herr zu werden, darüber hinaus aber dem Ortsbilde zu einer bisher nicht vorhandenen künstlerischen Wirkung und vertieften Stimmung zu verhelfen Gerade hierin, nämlich Stimmungsmomente herauszufühlen, unbewußte Empfindungen sichtbar bewußt zu machen, besteht eine wesentliche Eigenschaft der Kunst Gangls, gleichermaßen bei seinen kleinen wie bei seinen großen Plastiken. Ich gedenke seiner Medaillen (von denen die mit Christus und dem Krieger, oder die mit den beiden U-Boot-Leuten ihresgleichen suchen); seines gewaltig monumentalen, erhaben schlichten Entwurfes für ein Münchner Armeedenkmal; auch seiner Zeichnungen und Radierungen, die neuerdings immer mehr auf Betonung des seelischen Gehaltes ausgehen. — Das Denkmal von Görisried überragt die etwa 1 m hohe Friedhofmauer um $3^1/_2$ m. Der auf zwei Stufen sich erhebende steinerne Sockel hat flache, hochrechteckige Form. Wangenartige Ansätze mit kräftig ausladenden Wülsten bilden den Übergang zu der Mauer. In der Mitte der Sockelfläche befindet sich eine achteckige bronzene Inschrifttafel mit den nach Jahreszahlen geordneten Namen der Gefallenen, darüber in Relief ein Stahlhelm, unter den Namen ein Stern in Kreuzform. Die Tafel ist grün patiniert, doch läßt der Künstler (der die Patinierung aller seiner Bronzewerke stets selbst besorgt) den Glanz des Bronzetones reichlich durchschimmern. Er erreicht damit nicht nur eine sinnvolle Durchleuchtung der Inschriftfläche, sondern verhindert auch, daß die Tafel aus der Ferne als einförmig dunkler Fleck empfunden wird. Der Sockel dient als Stütze der bronzenen Figur der auf einem Löwen stehenden Muttergottes mit ihrem Kinde. Die Horizontale des Tierkörpers gibt den Gegensatz gegen die Vertikale der Marienfigur und schafft den Übergang zu der Breitenausdehnung des Sockels. Der mit trotzig stolz erhobenem Haupte hingelagerte, groß stilisierte Löwe ist ein Prachtstück monumentaler Charakterisierungskunst. Die Figur der Muttergottes mahnt in ihrer Stilauffassung an die Werke eines Krumper oder Candid. Wucht und Hoheit vereinigt sich mit Armut und Schlichtheit. Ein starker Ton kommt in die Gestalt durch die schwere Falte des Gewandes, welche in jener Schwingung, die aus der Gotik in das Barock übergegangen war, von der linken Schulter über die Hüfte und von da über den linken Oberschenkel nach der rechten Seite sich senkt. Der Körper ruht auf dem rechten Beine, das linke ist leicht seitwärts nach außen gebogen. Der Knabe ist nur mit einem Lendentüchlein bekleidet; sanft unterstützt die rechte Hand der Mutter sein zum Segen erhobenes rechtes Händchen Das Marienantlitz ist von ruhiger, stiller Schönheit. Das Haupt ist mit einem Schleier bedeckt. Über der Figur halten zwei schwebende Putten ein hoch geschwungenes bronzenes Schutzdächlein, das oben ein Strahlenkreuz trägt Die, gleich dem Löwen, aus dunkler, grün patinierter Bronze bestehende Figur wird kraftvoll hervorgehoben durch eine mächtige, sie vom Scheitel bis zu den Füßen umgebende vergoldete Strahlenglorie. Sie dient dem Gesamtbilde des Denkmals zur kompositionellen Abrundung, wie zu besonderem, weithin sichtbarem Schmucke — Den Guß des Denkmals besorgten die Anstalten von Ferdinand von Miller, sowie von Meier und Oberndörfer, die Treibarbeit wurde bei Steinicken & Lohr, die Vergoldung bei Barth & Cie. ausgeführt Doering

NEUE WERKE VON ANGELO NEGRETTI

(Grabdenkmal-Madonna)

Einen Grabschmuck für die auf dem Münchner Westfriedhofe befindliche Ruhestätte der Familie Heilmann hat der Künstler Anfang Juni vollendet und zur Aufstellung gebracht. Das Werk besteht aus einem wuchtigen Sockel, der die Figur des gen Himmel schwebenden Heilandes trägt. Die Gesamthöhe ist 4,80 m, von denen 2,30 m auf die Figur kommen. Der Werkstoff ist Treuchtlinger Marmor. Die schlichte Ruhe des architektonischen Teiles bildet einen kräftigen Gegensatz gegen die sanfte Bewegtheit des figürlichen, während doch gleichzeitig beides sich harmonisch zusammenfügt, die das Ganze durchdringende Strenge nach oben sich auflöst, ohne an innerlicher Tiefe zu verlieren. Der Sockel steht auf zwei Stufen. Er ist vierkantig, mehr hoch als breit, aber von beiden Seiten durch etwas zurücktretende Anläufe mit Voluten verbreitert. An der Vorderseite des Sockels befindet sich eine Inschriftfläche. Einem Eierstabe, der den Sockel unten einfaßt, entspricht die Verzierung des kräftig hervortretenden, ausdrucksvoll gegliederten oberen Gesimses. Der Christusfigur dient als Stütze des linken Fußes (der rechte schwebt frei) ein annähernd halbkugeliges Gebilde, das wohl den Erdball andeuten soll, welchen der Heiland hinter sich zurückläßt. Sein Antlitz ist nach oben gewandt, doch ist der Blick dem des Beschauers nicht entrückt. Die Unterarme und die Hände sind erhoben. Das Haupt ist von langem Lockenhaar umwallt, der Bart kurz, der Typus des ernsten, schönen Antlitzes mild, dabei ohne Weichlichkeit; man erkennt den Dulder, der in seinem Erdenleben Bitterstes. Schmerzlichstes durchgemacht hat. Hände und Füße zeigen die Wundmale. Der Oberkörper ist entblößt, ein trefflich durchgeführter Akt. Gewand und Mantel umschmiegen, vom Windhauche gehalten, die untere Körperhälfte. Von ruhiger Schönheit ist die sanft geschwungene senkrechte Linie des Körpers. Es ist dem Künstler gelungen, die für die Freiplastik seltene Aufgabe der Himmelfahrt überzeugend zu lösen. An Ort und Stelle übt das Werk vorzügliche Wirkung aus; sie wird durch den dunkeln Hintergrund von Bäumen und Sträuchern noch besonders zur Geltung gebracht. — Noch im Entstehen war bei der Vollendung jenes Grabmales eine in Holz geschnitzte und farbig lasierte Zierde für eine Hausnische. Die Gruppe

besteht aus einer vollrund gearbeiteten Hauptfigur, die von zwei kleineren Reliefs flankiert wird. Jene Figur ist die der Immaculata. In stiller Hoheit und Demut steht die Jungfrau auf dem Halbmonde; um ihn ringelt sich die Schlange den Apfel im Rachen haltend. Die schlanke Gestalt Marias ist von einem Mantel umhüllt, der in ruhigen Falten herniederhängt: indem er von dem linken Knie aufgehalten wird, erhält das Gefältel lebhaftere Bewegung. Von den beiden Reliefs zeigt das eine einen Engel, der Laute spielt, das andere einen, der dazu singt. Warme Empfindung lebt in allen diesen Figuren. In der Behandlung der Motive klingt wohl eine Erinnerung an italienische Renaissance an, aber doch nur leise, ohne daß bei dem Beschauer das Gefühl gemindert wird, völliger künstlerischer Freiheit und Selbständigkeit gegenüber zu stehen. — Von sonstigen neuen Werken Negrettis wäre noch ein Kriegsdenkmal zu erwähnen, das nach Wildsteig bei Schongau gekommen ist. Es zeigt einen gefallenen Soldaten, der im Sterben von einem Engel getröstet und mit dem Kranze des ewigen Sieges beschenkt wird. Der Gedanke ist in würdigster Weise zum Ausdrucke gebracht, die Gruppe fest und ruhig komponiert, im fein empfundenen Gleichgewichte der Horizontale des Menschenkörpers und der darüber sich erhebenden Vertikale des Engels. — Erwähnt sei auch eine schön modellierte, taktvoll aufgefaßte Rundfigur der biblischen Susanna. Das Werk, das der Künstler zurzeit im Glaspalaste ausgestellt hat, ist aus Muschelkalk gearbeitet. — Noch harrt in der Werkstatt Negrettis seine großartig monumentale, aus überlebensgroßen Figuren bestehende Gruppe der Kreuzabnahme eines Bestellers, der ihr zu ihrer endgültigen Ausführung verhilft. Das gewaltige Werk gehörte vor einigen Jahren zu den hervorragendsten Zierden des Glaspalastes, 1922 zu denen der Jubiläumsausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Bei beiden Gelegenheiten ist an dieser Stelle bereits darauf hingewiesen worden. Doering

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Das Wahrzeichen des katholischen Frauenbundes Weilheim, das unsere Abbildung im zehnten Heft, S. 46 und 47 des Beiblattes zeigt ist infolge einer Anregung des Herrn Stadtpfarrers Dr. Damrich-Weilheim, an Stelle eines Vereinsbanners entstanden. Das Ganze ist nach einem farbigen Entwurfe des Innen-Architekten Oscar Beringer gefertigt, der auch die Details dazu zeichnete und die Ausführung leitete. Bildhauer Kaspar Ruppert fertigte das Modell der Patrona Bavariae und schnitzte das Werk in Lindenholz. Die Firma Schellinger & Schmer besorgte die Bemalung und Vergoldung. Das umrahmende Ornament ist elfenbeinfarbig getönt und mit goldenen Perlenrändern geziert. Die Patrona Bavariae ist in ihrer Hauptwirkung weiß-blau bemalt, die Schrift, der Strahlenkranz und das Kapitäl in reicher Vergoldung. Unter der Madonna hat das Weilheimer Stadtwappen, ein rotes dreigetürmtes Tor auf silbernem Grunde, Platz gefunden. Die Rückseite trägt auf kräftig rotem Grunde das Monogramm Mariae. Wahrzeichen dieser Art wirken bei Prozessionen und Umgängen stets sehr malerisch und abwechslungsreich. Bei kirchlichen Festen können sie stimmungsvoll mit Blumengirlanden geschmückt werden, die rechts und links (an den Stellen, an denen die Seidenbänder befestigt sind) in leichtem Bogen herabhängen und von zwei Begleiterinnen der Trägerin des Wahrzeichens gehalten werden können. Je nach dem Kirchenfeste kann die Art dieser Girlanden wechseln, an Fronleichnam: leichtes Rankenwerk mit Blumen durchflochten — an Marientagen: Rosengirlanden, bei Ernteprozessionen: Ähren, Kornblumen, Mohn (Feldblumen), zur Weihnachtszeit: Tannenbruch und Mispeln, Tannenzapfen usw. Geschickte Frauenhände können hier viel Schönes und Erhebendes gestalten.

Die Kapelle der Staatserziehungs-Anstalt in Würzburg. — Die Staatserziehungsanstalt in Würzburg, die die Räume des ehemaligen Zuchthauses in der Burkarderstraße inne hat, erhielt durch die Bemühungen des geistl. Direktors, Regierungsrat Dr. Hennemann, eine neue Kapelle, die eine der stimmungsvollsten und geschlossensten künstlerischen Schöpfungen in Würzburg darstellt. Die Kapelle befindet sich im Obergeschoß eines Neubaues und ist nach den Entwürfen des Bauamtmanns Peter Vollert in Würzburg erbaut worden. Der gesamte Raum ist von einer mächtigen gewölbten Holzdecke überspannt. Den Mittelpunkt der Kapelle bildet die Altarwand, deren Ausbau und Ausschmückung eine harmonische Zusammenarbeit des Architekten mit drei der bedeutendsten Würzburger Künstler, den Bildhauern Heinz Schiestl, Ludwig Sonnleitner und dem Maler Otto Rückert (nunmehr Professor an der Kunst- und Gewerbeschule in Mainz) ist. Der Altar steht unmittelbar vor der Wand und zeigt als Hauptschmuck einen reich geschnitzten Tabernakel mit vergoldeten, von Kunstschlosser Eduard Scheller-Würzburg getriebenen Türen, und zwei Reliefs aus der Meisterhand Heinz Schiestls. Die innigen, tief religiös empfundenen Reliefs stellen die Erweckung des Jünglings von Naim und den verlorenen Sohn dar. Über dem Altar erhebt sich die leicht polychromierte Figur des Auferstandenen von Ludwig Sonnleitner. Die Figur, die einen dem Künstler eigenen, modernen Einschlag hat, drückt meisterhaft die Vollendung und das Verlangen, die Menschen zu sich emporzuziehen, aus Ohne Zweifel gehört die Figur mit zu den besten Schöpfungen des Künstlers. Das vermittelnde Element ist das große Freskogemälde Otto Rückerts, das entsprechend der starken Weitung des Raumes vor allem die vertikale Linie betont und damit auf das glücklichste das räumliche Problem löst. Auf nachtblauem Grund schweben vier, etwas byzantinisch anmutende Engel, von denen zwei das gekrönte Kreuz, das die sinnige Inschrift „Pax", trägt und den Mantel vor dem der Sonnleitnersche Christus steht, tragen, während die anderen mit anmutiger Gebärde auf den Auferstandenen hinweisen. In den Zwickeln sieht man in leichtem Rankenwerk das verirrte Lamm und den nach der Quelle dürstenden Hirsch. — Den Abschluß nach unten bildet ein reich ornamentierter Teppich mit frühchristlichen Symbolen. Die Ausführung der Malerei geschah, wie schon erwähnt, durch Professor Otto Rückert unter Mithilfe von Kunstmaler J. B. Molsberger-Östrich. Der ganze Raum, trägt ein seinem Zwecke entsprechendes, ernstes Gepräge und ist seine glückliche Lösung die Frucht einer engen Zusammenarbeit des Baukünstlers, Malers und Bildschnitzers. —t.

Staatliche Kunstbibliothek in Berlin. Nachdem die Sammlung des bisherigen Kunstgewerbe-Museums als Schloßmuseum im Schloß

aufgestellt und die Unterrichtsanstalt nach Charlottenburg übergeführt worden ist, wird die Bibliothek in ihren jetzigen Räumen Prinz-Albrecht-Straße 7a verbleiben und fortan den Namen führen: Staatliche Kunstbibliothek, vormals Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums. Sie wird in erweiterten Umfange neben dem Kunstgewerbe auch die Literatur der freien Künste und die einschlägigen Anschauungsmittel pflegen, soweit sie der Kunstbildung und der Kunstpflege dienen. Der Lesesaal steht wochentäglich von 9 Uhr früh bis 9 Uhr abends für alle Freunde und Mitarbeiter der Kunst und des Kunstgewerbes offen.

Eine »Ausstellung für religiöse Kunst« findet ab 5. Sept. in den Räumen des Kunstvereins auf der Brühlschen Terrasse in Dresden statt, bei der auch Kunstwerke katholischen Charakters zugelassen werden. Die Ausstellung soll 4 Wochen dauern.

Köln. — Maler Heinrich Windelschmidt, bekannt durch seine Altargemälde in St. Nikolaus und der Waisenhaus-Kirche in Köln-Sülz, hat eine Folge von 24 Öltemperabildern, ein Marienleben, fertiggestellt. Es sind Begleitdarstellungen zu einer Gedichtfolge »Der Frühlingsgarten« von Ludwig Mathar. Der Verlag Bachem bereitet eine würdige Herausgabe des Ganzen in Farbendruck vor. Es wird eine Überraschung auf dem Gebiet der religiösen Kunst bedeuten.

Vom Restaurieren. — Die »Technischen Mitteilungen für Malerei« brachten im laufenden 40. Jahrgang Auseinandersetzungen über die Frage, ob der Restaurator beim Reinigen von verschmutzten Bildern, die mit öligen oder harzigen Bindemitteln gemalt sind, vorsichtig Wasser verwenden dürfe, was von der einen Seite verneint wurde. Dazu bemerkt in Nr. 7 der gen. Ztschr. Dr. E. Täuber (Charlottenburg), der Restaurator werde bei seiner Arbeit das Wasser sehr ungern entbehren, da man kaum eine andere Flüssigkeit ausfindig machen werde, die in solchem Grade wie Wasser die Gefahr ausschließt, einen Teil des auf der Bildoberfläche lagernden Schmutzes zu fixieren. Er empfiehlt schließlich, dem Wasser 1 Prozent Formalin zuzusetzen (etwa $2^1/_2$ Prozent der käuflichen 40prozentigen Formalinlösung), da Formalin die Quellbarkeit des Leims stark vermindert, bei dieser Anwendungsart keinerlei ungünstige Wirkung hervorbringt und gelegentlich seine stark schimmelwidrigen Eigenschaften entwickelt.

München. — Die ständige Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (Karlstraße 6) erhielt Ende Juli folgenden Zuwachs: Leo Samberger: »Bildnis S. Eminenz des Kardinals Faulhaber« und »Hl. Paulus«; — Franz Drexler: »Herz Jesu«; — Georg Busch: »Hl. Georg« (Bronze); — Kaspar Schleibner: »Hl. Joseph« und »Hl. Agnes«; — Angelo Negretti: »Immaculata mit zwei Engelreliefs«; — Joseph Kopp: »Hl. Georg« und »Hl. Christoph«; — Jos. Auer: »Christus am Kreuz«; — Karl Fuchs: »Friedhofskreuz«.

BÜCHERSCHAU

Handbuch der Kunstwissenschaft. Begründet von Professor Dr. Fritz Burger †, herausgegeben von Dr. A. E. Brinckmann, Professor an der Universität Rostock unter Mitwirkung von Professor Dr. J. Baum-Stuttgart; Dr. E. v. d. Bercken-München; Dr. J. Beth-Berlin; Professor Dr. L. Curtius-Heidelberg; Privatdozent Dr. E. Diez-Wien; Privatdozent Dr. K. Escher-Zürich; Professor Dr. P. Frankl-München; Professor Dr. W. Friedländer-Freiburg; Professor Dr. A. Grisebach-Breslau; Professor Dr. A. Haupt-Hannover; Professor Dr. C. Hildebrandt-Berlin; Privatdozent Dr. H. Hildebrandt-Stuttgart; Dr. F. Hoeber-Frankfurt a. M.; Professor Dr. H. Jantzen-Freiburg; Professor Dr. A. L. Mayer-München; Professor Dr. W. Pinder-Leipzig; Professor Dr. H. Schmitz-Berlin; Professor Dr. P. Schubring-Berlin; Professor Dr. J. Strzygowski-Wien; Professor Dr. Graf Vitzthum-Göttingen; Professor Dr. W. Vogelsang-Utrecht; Professor Dr. M. Wackernagel-Leipzig; Professor Dr. A. Weese-Bonn; Professor Dr. H. Willich-München; Dr. K. With-Hagen; Professor Dr. O. Wulff-Berlin. — Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H. — Hier:

Die italienische Plastik des Quattrocento von Dr. Paul Schubring, Professor an der Technischen Hochschule Berlin.

Gesetzmäßiger, als man gemeinhin annimmt, fließen die Perioden der Kunstentwicklung ineinander und immer ruht die Gegenwart auf der nächsten Vergangenheit; Entgleisungen aus der Wachstumsreihe gleichen Zweigen am Baum, die rasch verdorren. Zahlreiche Übergänge vermitteln den Wechsel der Ziele, gefördert durch den Wandel des Studiumbetriebs, der Zeitlage und Kultur sowie durch das persönliche Temperament der Führenden. So setzt in Italien jene Kunstrichtung, die man als Renaissance (rinascimento) bezeichnet, schon frühe ein, um sich in ruhiger, aber steter Weiterbildung auf langem Wege zu einem Höhepunkte aller Kunstbetätigung zu erheben. Den Ausgangspunkt bildete der Anblick der großen Reste aus der Vergangenheit, welcher die Künstler rascher als anderwärts zum planmäßigen Studium der Natur und zu ihrer Beherrschung führte. So erreichte die italienische Plastik schon bald eine hohe Stufe der Fertigkeit und des Naturgefühls; ihr galt als erstrebenswertes Ziel nicht die stilistische Nachahmung der Antike, sondern die frische, sich in den Grenzen der Schönheit bewegende Naturwahrheit, und die Antike lehrte die Künstler Erfurcht vor dem Ebenmaß und der Harmonie und bewahrte sie vor der Trivialität des Alltags. Es war das 15. Jahrhundert, die Frührenaissance, eine Periode glücklichsten Schaffens, Ringens und Erreichens. Vielerorts herrschte höchte Regsamkeit, Städte und Fürstensitze bildeten Mittelpunkte, von denen jeder in seiner Art das mannigfache Kunstleben bereicherte. Die gemeinsame treibende Kraft war der Drang nach Schönheit und Klarheit der Gestaltung, während die nordländische Kunst das größere Gewicht auf das innere Schauen legte. Die hauptsächlichsten Auftraggeber waren die Kirchen und Klöster, weshalb das Meiste und Beste für diese gefertigt wurde. Das Material war in dem holzarmen und an schönen Steinen reichen Lande der Stein und die Bronze, das Holz tritt daneben stark zurück und spielt nur in kunstgewerblichen Arbeiten eine größere Rolle. Auch der billige und gefügige Ton (Majolika) fand starke Verwendung. Angesichts der Vortrefflichkeit der Arbeiten der Quattrocento-Künstler und der Fülle der Aufträge möchte man meinen, die Künstler wären damals glänzend situiert gewesen, jedoch

dem Ansehen, in dem sie standen, entsprach der materielle Erfolg nicht vollkommen.

Diese bedeutsame Periode, die italienische Plastik des Quattrocento, wird von Paul Schubring im Rahmen des „Handbuch der Kunstwissenschaft" behandelt. Der Abschnitt umfaßt die Lieferungen 52, 66, 66a, 69, 69a, 76, 90, 91, 96, 97, 102, 106. Der Text ist knapp und gehaltvoll, klar, gründlich und erschöpfend. Viele Abildungen sind ausgezeichnet, bei einem Teil möchte man ein größeres Format wünschen; die Einordnung der Bilder ist anschaulich und geschmackvoll. Der Stoff wird übersichtlich in Abschnitte geteilt; Im 1. Abschnitt erscheinen die Anfänge der Florentiner Plastik, der hochbegabte Nanni di Banco und besonders Lorenzo Chiberti, der Schöpfer der Portale des Baptisteriums zu Florenz, ein Mann edler Bildung und abgeklärter Ausgeglichenheit. Es folgt im 2. Abschnitt Donatello, lebhafter, realistischer, persönlicher als Ghiberti, tätig für Stein und Bronze, vor allem bekannt als der Meister der einen Sängertribüne des Doms, bei der er sich mit Luca della Robbia, dem Verfertiger der anderen Tribüne, maß, berühmt auch durch den Hochaltar des Santo in Padua und nicht weniger durch sein Reiterstandbild des Gattamelata. Im 3. Abschnitt reihen sich Luca, Andrea und Giovanni della Robbia an, welche zahlreiche Werke in glasiertem Ton hervorbrachten, innig und farbenfroh. Wir hören dann im 4. Abschnitt von den Mitarbeitern, Schülern und Nachfolgern Donatellos: Michelozzo, der hauptsächlich als Architekt tätig war, Pagno di Lapo Portigiani, Agostino d'Antonio di Duccio, Filarete, der 1433 nach Rom kam, wo er sich eigenartig entwickelte. Eine 5. Gruppe bilden Bernardo Rossellino, Desiderio da Settignano und Antonio Rosselino, die Schöpfer großer Grabdenkmäler, schöner Porträtsbüsten und anmutiger Madonnenreliefs. Wir sind damit schon von der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, die eine Zeit starken Suchens und Ringens unter Führung der Plastik war, in die 2. Hälfte hinübergetreten, welche das Errungene bewußt ausgestaltet und in der die Malerei eine größere Rolle erhält. Die Führung geht über auf den Bronzeplastiker Verrocchio, welcher der Stadt Venedig das stolze monumentale Reiterdenkmal des Colleoni schuf. Es wirken gleichzeitig A. Pollainolo, Bertoldo die Giovanni, ebenfalls die Plastiker der 7. Gruppe Benedetto da Maiano, Matteo Civitali; Mino da Fiesole u. a. — Nun wird Florenz verlassen und die Plastik Sienas (Jacopo della Quercia Giovanni Turini, Antonio Federighi de' Tolomei, Lorenzo di Pietro, Giovanni di Stefano u.a.) behandelt, hierauf die Plastik in Bologna und Ferrara (Niccolà da Bari u. a.), in Padua und Verona (10.) die lombardische Plastik (11. die Cortosa), die Plastik in Venedig (12.) jene in Rom und Neapel (13.)

Das »Handbuch der Kunstwissenschaft« wurde in dieser Zeitschrift mehrfach besprochen und empfohlen: vgl. IX. Jg. S. 209, X. Jg. S. 7 u. 18, XII. Jg. S. 13 u. 28, XIII. Jg. S. 39. S. Staudhamer

»Kriegergräber im Feld und Daheim«. Herausgegeben im Einvernehmen mit der Heeresverwaltung, 4°, 64 Seiten Text und 164 Bildseiten mit über 200 Abbildungen, München 1917, Verlag von F. Bruckmann A.-G. Preis gebunden M. 4.—.

Unter diesem Titel hat die Heeresverwaltung zusammen mit den Kultusministerien der größeren deutschen Bundesstaaten, in Gemeinschaft mit dem Deutschen Werkbund u. a. mit namhaften deutschen Künstlern ein Werk geschaffen, das Vorbilder und Richtlinien angeben soll für die würdige Gestaltung der deutschen Heldengräber an der Front und Daheim. Die Heldengräber zu erhalten, zu kennzeichnen, künstlerisch zu gestalten, war die Aufgabe dieser Künstler, die eigens die Front bereisten, um an Ort und Stelle Vorschläge und Studien zu machen. Als Frucht dieser Studien finden wir hier Friedhöfe, Grabdenkmäler aus Stein, Eisen, Holz, Gedenktafeln, Vorbilder aus alter Zeit, im Bild wiedergegeben. Am meisten angesprochen haben mich die Entwürfe des Münchener Stadtbaurats, Professor Grässel, für die Krieger-Ehrengräber in seiner ureigensten Schöpfung, dem idyllischen Waldfriedhof. Es mutet jeden Deutschen wohltuend an, wenn er sieht, wie erste Künstler ernstlich bestrebt sind, die Ruhe und Gedenkstätten derer, die für uns das blühende Leben einsetzten, würdig zu erhalten und zu schmücken. Mögen in den Friedenszeiten recht viele aus diesen Anregungen schöpfen.

Benefiziat A. Geitner, Ingolstadt

Enneberg in Geschichte und Sage. Gesammelt und zusammengestellt von Dr. Alois Vittur. Im Selbstverlage des Verfassers. Buchhandlung Karl Riedmann in Lana a. E. 1912. 328 und Anhang mit CXXVIII S. S.

Die Widmung dieses Buches lautet: Der Heimat zum Abschiede. Es bietet, von warmem Gefühle getragen, eine zunächst für die Enneberger in und außer der Heimat als Erinnerungsgabe gedachte Zusammenstellung alles dessen, was sich über die Geschichte und Sage des dem Pustertale benachbarten Ennebergischen Ortes und Bezirkes von ältesten Zeiten her hat ermitteln lassen. An die Abschnitte welt- und lokalgeschichtlichen Inhaltes schließt sich eine Reihe von Kapiteln über die kirchliche Geschichte des Gadertales, das Schulwesen daselbst, ferner über die in jenen Gegenden ansässigen Adelsfamilien und ihre Wohnstätten. Endlich schließt sich eine Würdigung hervorragender Männer an, welche im Gadertale geboren sind. Zu ihnen gehören auch einige Künstler. Darunter der Bildhauer Dominik Molling aus Wengen (1691—1761). Werke von ihm gibt es u. a. in den Kirchen von Trient, Rovereto und Brixen, außerdem in den Museen zu Innsbruck, Wien usw. Noch eine ganze Anzahl anderer Skulpturmeister und Schnitzer hat jene Gegend hervorgebracht. Es fehlt ferner nicht an bemerkenswerten Baumeistern, sowie an Malern, unter welchen letzteren noch jetzt Matthias Pescoller sich hervortut. Auch bei der Beschreibung der Edelsitze wird der Kunst ihr Recht durch kurze Mitteilung ihrer baulichen Eigenart und ihrer Ausschmückung. Der Anhang erweist den außerordentlichen Fleiß, mit dem der Verfasser das weit verzweigte Quellenmaterial studiert hat. Die Ausstattung des Buches ist gediegen und ansprechend. Doering

Vierte Tagung für christliche Kunst. — Die vierte Tagung für christliche Kunst findet in Freiburg i B. vom 22.—25. September statt. Am 22. abends 8 Uhr ist Begrüßungsabend im katholischen Vereinshaus (Karlstraße); am Dienstag und Mittwoch finden vormittags 9 Uhr, am Dienstag auch nachmittags 4 Uhr Vorträge in der neuen Universität statt; Mittwoch ab 3 Uhr sind Führungen; am Donnerstag Ausflug nach Breisach und dem Kaiserstuhl.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München